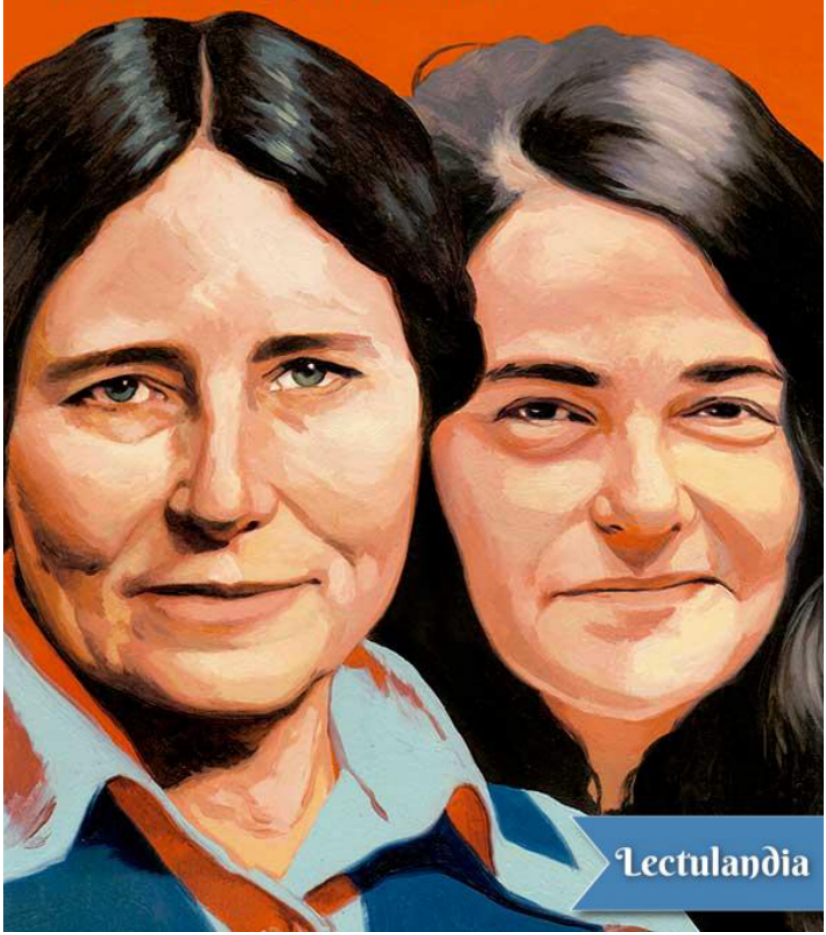
Noelia Adánez

Parentesco animal

Los feminismos incómodos de Doris Lessing y Kate Millett



Lectulandia

Parentesco animal nos invita a celebrar la incomodidad como forma de acercarnos al feminismo.

En él, Noelia Adánez analiza las condiciones en las que escriben dos grandes autoras durante la segunda ola feminista. Una conversación entre Doris Lessing y Kate Millett que hace emerger tanto preocupaciones comunes como formas contrapuestas de aproximarse a ellas, aportando así ideas muy atractivas sobre la escritura memorialística de las dos.

Ambas tratan los temas de su época, a veces de manera contraria al feminismo, otras remando a favor: la maternidad, la psiquiatrización y patologización de la rebeldía femenina, el sexo y el amor, los corsés que imponen las estructuras patriarcales.

Adánez plantea en este ensayo qué significa vivir una vida feminista, y abre ventanas y sugiere interpretaciones. Habla también de otras autoras que escriben al mismo tiempo que Lessing y Millett y sobre las mismas preocupaciones, como Penelope Mortimer, Verity Bargate o Mary Jane Ward.

La capacidad asociativa de la autora, la forma de relacionar los ingredientes para ampliar y profundizar en el análisis, hacen de este un texto rico y sugerente.

Noelia Adánez

Parentesco animal: los feminismos incómodos de Doris Lessing y Kate Millet

ePub r1.0
Titivillus 19.11.2024

Noelia Adánez, 2023
Prólogo: Edurne Portela
Imagen de portada: © David de las Heras, 2023

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

A Víctor y a Luis, con amor y gratitud.

«All work and no play makes Jack a dull boy,
All play and no work makes Jack a mere toy»

Proverbio inglés atribuido a
MARIA EDGEWORTH

«God made no act without a cause —
Nor heart without an aim —
Our inference is premature,
Our premises to blame»

EMILY DICKINSON

Prólogo de Edurne Portela

Escribir es una forma de pensar, de enfrentarse a la incomodidad y a la complejidad, a aquello que nos descoloca y nos duele. Leer también lo es. Escribir es sentir el gozo del descubrimiento al concretar intuiciones, al delinear ideas que antes solo estaban esbozadas, al convertir en discurso aquello que se ocultaba en una maraña mental desordenada. Leer también lo es. Y para que todo esto ocurra al escribir y al leer —desde la desubicación al gozo— hay que tener cierta predisposición a entrar en terrenos conflictivos, a abrazar la complejidad como algo positivo, a concebir la incomodidad como terreno fértil. Se debe tener, también, cierta inclinación hacia la duda. Entre las escritoras y lectoras con alegre tendencia a la incertidumbre destaca Noelia Adánez quien, con este *Parentesco animal*, nos invita a celebrar la incomodidad como forma de acercarnos al feminismo, tanto el que estudiamos como el que practicamos, el que aprendemos como el que vivimos.

Este ensayo que tengo el placer de invitarte a leer es una inmersión en la vida y la literatura —imposible separarlas— de dos grandes autoras: Doris Lessing y Kate Millett a las que une un *Parentesco animal*, una forma de oscuridad que se «intenta iluminar a través de la escritura», como deja intuir Adánez a lo largo de este, también, luminoso texto. Como ya hiciera en su anterior ensayo *Vivir el tiempo. Mujeres e imaginación literaria* (Bellaterra, 2019) en relación a las autoras españolas de posguerra Dolores Medio y Concha Alós, la autora analiza aquí, con gran lucidez y una mirada original, las condiciones en las que escriben dos grandes autoras durante la segunda ola feminista: Doris Lessing y Kate Millett. Lessing, nacida en 1919 publica *El cuaderno dorado* en 1962; Millett, nacida en 1934, publica *Política sexual* en 1970. A pesar de reconocer que son escritoras completamente diferentes, Adánez teje un texto en el que poco a poco vamos encontrando una

conversación entre ellas que hace emerger tanto preocupaciones comunes como formas contrapuestas de aproximarse a ellas, aportando así ideas muy atractivas sobre la escritura memorialística de las dos. Pero no quisiera en este prólogo desvelar ninguno de los hallazgos —algunos realmente dichosos— que regala la autora en su análisis del contexto vital y sociohistórico en el que escribieron Lessing y Millett, tampoco de sus formas de escritura o de la relación con el feminismo y con los compromisos y exigencias de este. Sí diré que una de las preguntas fundamentales que plantea este ensayo y que me ha interpelado particularmente es qué significa vivir una vida feminista. La respuesta no se hace evidente porque Adánez no sienta cátedra sino que abre ventanas y sugiere interpretaciones. Indagando en esa respuesta elusiva, explora no solo a las dos grandes escritoras y sus textos, también las acompaña de una constelación de otras autoras que escribían al mismo tiempo que ellas y sobre las mismas preocupaciones como Penelope Mortimer, Verity Bargate o Mary Jane Ward, mucho más desconocidas para el público español. Las fuentes de análisis de Adánez se completan con películas del momento que tratan los temas de su época, a veces de manera contraria al feminismo, otras remando a favor: la maternidad, la psiquiatrización y patologización de la rebeldía femenina, el sexo y el amor, los corsés que imponen las estructuras patriarcales. La capacidad asociativa de la autora, la forma de relacionar los ingredientes para ampliar y profundizar en el análisis, hacen de este un texto rico y sugerente.

Además, leer este ensayo es descubrimiento y gozo por todo lo que cuenta, sí, pero también por la voz de Noelia. Aquí me voy a tomar la licencia de llamar a la autora por el nombre de pila y hablar de ella como amiga. Leo su voz y la escucho como si estuviéramos en un café de mi antiguo barrio de Madrid, charlando de nuestras madres literarias, de los problemas actuales del feminismo, de nuestros y nuestras compañeras de vida, incluyendo los de cuatro patas. Leo su voz y la escucho atenta, como siempre, y no distingo en ella ni un ramalazo de rigidez metodológica o de lenguaje academicista, y al mismo tiempo reconozco sabiduría y profundidad porque ha internalizado un amplio bagaje de lecturas teóricas e históricas que iluminan todo aquello que analiza. Agradezco a Noelia su celebración de las mujeres que teorizan, que

cuestionan e impugnan lo que damos por inamovible dentro de nuestra concepción de la realidad y, particularmente, del feminismo. Mujeres que incomodan con sus planteamientos —como incomodaron Lessing y Millett en su momento— porque no pueden evitar no hacerlo. La teoría, incluso si leemos en contra de ella, nos hace leer mejor, pensar mejor; me atrevería a decir que incluso nos hace actuar mejor. Noelia habla en su introducción de que Lessing y Millett tenían «una energía vital que las empujó a conducirse al margen de convenciones, provocando en los demás y en ellas mismas importantes niveles de lo que de entrada y de una manera intencionadamente vaga llamaré incomodidad, en alusión a un estado de ánimo que nace allí donde la autoconciencia y el deseo de libertad se cruzan con las limitaciones impuestas históricamente a las mujeres en forma de normas, prohibiciones y estigmas».

Parentesco animal me ha hecho preguntarme, o volver a preguntarme pero de otras maneras, qué significa vivir una vida feminista para mujeres que leemos, pensamos, escribimos y tenemos cierta presencia pública. No hay una respuesta unívoca, pero con el ejercicio que propone —«un ejercicio de imaginación lectora»— la autora nos da la oportunidad de entender mejor no solo a nuestras madres o abuelas literarias y feministas, también nuestra propia escritura, nuestra propia práctica lectora y, por qué no decirlo, nuestra propia postura en un momento en el que el feminismo, como en la época de las dos grandes protagonistas de las páginas que vas a leer, está en proceso de transformación. Bienvenida sea esa transformación, como bienvenida sea la palabra lúcida de Noelia Adánez.

1971. El encuentro

En la primavera de 1971 dos mujeres se encontraron en el recibidor de unos estudios de televisión en Londres [1].

La norteamericana Kate Millett, autora del ensayo *Política sexual*, estaba promocionando su libro en Inglaterra. Al poco de publicarse se había convertido en un éxito de ventas y un hito en la historia del feminismo de la segunda ola. Millett, transformada en un icono y aupada al solitario altar del liderazgo político tras su aparición en la portada de la revista *Time*, se sentía abrumada y perdida. No quería la preeminencia ni la fama que *Sex Pol* —abreviatura en inglés con la que solía referirse al «maldito libro»— le otorgaban. No quería estar en el centro de la polémica que desataron sus palabras en la entrevista concedida a *Time*, donde había admitido ser lesbiana. El feminismo radical con el que se había identificado hasta entonces se revolvió contra la escritora cuya orientación sexual, por lo visto, representaba un acto de traición al dogma. El movimiento la increpaba, la acosaba, la instaba a aclararse y definirse: feminista o lesbiana.

El periodista de la BBC que había entrevistado a Millett en Londres, abundando en una polémica que incidía en la división interna de los feminismos y buscando dar una mayor dimensión y notoriedad pública a su entrevistada, le había preguntado si seguía realmente comprometida con el movimiento. Kate recordaría tiempo después haber contestado que el movimiento era su vida para preguntarse a continuación, de camino a su encuentro con aquella mujer a la que tanto admiraba, que la esperaba callada en una esquina del *hall* desierto en el que no se escuchaba más que el sonido de un martillo golpeando el vano de una puerta, en qué consistía su vida. ¿Quién era ella realmente? ¿Qué era la libertad?

«Freedom is just another word for to lose. Nothin', mean nothin' hon' if it free

nothin' left
don't
ain't
[2]». Aquellos versos de *Me and Bobby McGee*, en la versión que Janis Joplin había convertido en éxito comercial ese mismo año, habían volado con ella en el avión de Nueva York a Londres y seguían latiendo fuerte en su ánimo y en su pensamiento.

La mujer callada, ante cuya sola imagen Kate Millett se echó a temblar, no era otra que la escritora británica Doris Lessing. Se estrecharon la mano al verse. Kate, que entonces tenía 37 años, sonrió ampliamente mientras lo hacía; con toda seguridad se encogió ligeramente de hombros y ladeó con alegría contenida la cabeza. Posiblemente Doris, que entonces ya tenía 52 años y acababa de optar por dejar crecer su pelo y recogerlo en una única trenza, estiró los labios en una mueca bajo la que se ocultaba una satisfacción sincera aunque levemente desdeñosa.

Rompió el encanto de la escena un hombre cuya presencia enturbió el ánimo de Millett desde el primer momento y durante el resto de la tarde. El periodista que había facilitado el encuentro entre las dos mujeres no quiso perder detalle, impidiendo, con toda probabilidad, una mayor intimidad entre ellas. Ambas querían tomar algo, pero los bares no estaban abiertos. En una cafetería cercana pidieron un café aguado e insípido que Kate sostuvo en la mano mientras Doris le expresaba su interés por ella y por su libro con toda la calidez de la que esta británica nacida en Persia era capaz. Entonces la norteamericana le contó a Lessing lo importante que había sido para ella *El cuaderno dorado*, la voluminosa novela que la británica había publicado casi una década antes. En ese punto Lessing estaba en condiciones de evaluar el impacto que la novela había tenido en el público y en sí misma. En un prólogo para una reedición escrito en el año del encuentro entre las dos mujeres Doris hizo algo insólito: desgranar el proceso de composición de la novela, ofrecer una explicación y reflexionar sobre el lugar que se le había atribuido en la segunda ola feminista. Gracias a ese prólogo no es descabellado pensar que a las preguntas que Millett le hizo a Lessing sobre *El cuaderno dorado* la británica contestara:

«Algunos libros no se leen correctamente porque han omitido un sector de opinión: presumen una cristalización de

informaciones en la sociedad que aún no ha tenido efecto. Este libro fue escrito como si las actitudes creadas por los movimientos de liberación femenina ya existieran. Se publicó por vez primera hace diez años, en 1962. Si apareciese ahora quizá se leyera, pero no provocaría ninguna reacción: las cosas han cambiado rápidamente. Ciertas hipocresías han desaparecido. Por ejemplo, hace diez o incluso cinco años (hemos atravesado una época muy obstinada en materia sexual) se escribían abundantes novelas y comedias cuyos autores criticaban furiosamente a las mujeres (particularmente en Estados Unidos, pero también en Inglaterra), retratándolas como bravuconas y traidoras, pero, sobre todo, como zapadoras que segaban la hierba bajo los pies. Sin embargo, en escritores masculinos, estas actitudes solían admitirse y aceptarse como bases filosóficas sólidas y normales, y en ningún caso como reacciones propias de individuos agresivos o neuróticos o misóginos. Desde luego que todo sigue igual, pero, aun así, alguna mejora se advierte. Me hallaba tan absorta en escribir este libro que ni pensé en cómo iba a ser recibido. Estaba comprometida no solo porque era duro de escribir (conservando el guion en mi mente y escribiendo la obra desde el principio hasta el fin de un tirón, empresa muy difícil), sino debido a lo que iba aprendiendo a medida que lo escribía. Quizá proyectando una estructura sólida, imponiéndome limitaciones, exprimiendo nuevo material de donde menos lo esperaba. Toda suerte de experiencias y de ideas que yo no reconocía como propias fueron apareciendo a medida que escribía. El hecho mismo de escribir resultó más traumatizante que la evocación de mis experiencias, hasta el punto de que eso me transformó. Al concluir este proceso de cristalización, al entregar los manuscritos a editores y amigos, supe que había escrito un panfleto acerca de la guerra de los sexos, y pronto descubrí que nada de lo que dijera podría cambiar este diagnóstico. Sin embargo, la esencia del libro, su organización y cuanto en él aparece, exhorta, implícita y explícitamente, a no dividir los asuntos, a no establecer categorías». **[3]**

Tal vez Lessing continuara:

Tú has reformulado el desgastado asunto de la guerra de los sexos en tu libro. Le has dado una nueva dimensión. Es necesario que así como yo he escrito sobre y desde el resentimiento femenino hacia los hombres, un tipo como Norman Mailer entienda que él lo hace desde la supremacía masculina y que las mujeres de sus novelas son meras coartadas. La verdad es que apenas puedo comprender que se haya molestado tanto contigo. Sinceramente, creo que deberías invitarle a tomar una copa uno de estos días.

(Me temo que ni siquiera de haber tomado una copa —o una docena de ellas— con Mailer, Kate hubiera podido evitar la publicación de *El prisionero del sexo*, el panfleto machista y violento que firmó apenas unos meses después. Sigamos).

«Por lo demás, Kate, querida, creo que harías bien en escribir ficción. No sé, tal vez relatos cortos».

La propuesta de Doris Lessing enervó el sentimiento de fracaso e inutilidad de Kate Millett, que la recibió con una mezcla de incredulidad e indiferencia, pues no se sentía capaz de acometer una tarea de ese estilo. A esas alturas de la conversación, las dos escritoras y su carabina decidieron trasladarse al *Cafe Royal*, cuyas bandejas de tartas adornaban de manera tentadora el escaparate aquella tarde de mayo. Una vez dentro de uno de sus suntuosos salones de té cubiertos de mármol y dorados, Doris recordó los años en que acostumbraba a merendar allí. Tan a menudo visitó el salón que llegó a conocer el nombre de toda la panoplia de pasteles que el *Cafe Royal* llevaba ofreciendo desde los tiempos en que lo frecuentaba Oscar Wilde. Kate sintió cómo el peso de décadas de literatura la empujaban hacia el fondo del asiento y trató de volver nuevamente a la superficie de la conversación contándole a la británica su proyecto sobre la prostitución.

El pasado verano comencé a grabar unas cintas de audio con los testimonios de dos prostitutas. Justo entonces el ayuntamiento había decidido demoler el edificio que albergaba mi estudio en el Bowery. En su infinita sabiduría los burócratas de Nueva York consideraron que un edificio de 1806 que presentaba grietas —uno de los cinco edificios más antiguos de la ciudad, ¿puedes creer lo que te estoy contando?— pues bien, consideraron que era

irrecuperable porque tenía una grieta en la estructura. Es muy probable que todos y cada uno de los edificios de Florencia tengan una de esas grietas… Así es como mantenemos nuestras ciudades en América; mejor dicho, así es como las destruimos. En fin. La cuestión es que me hice con otro estudio en el mismo vecindario, apenas a unos metros del anterior, y el pasado verano, en aquel estudio, comencé a grabar a M y J. Sus testimonios, su lenguaje, cambiaron totalmente mi manera de relacionarme con mi escritura. Quiero publicar ese material. También estoy trabajando en el montaje de una película documental sobre la vida de tres mujeres… Me gustaría dejar atrás Sex Pol, no puedo seguir escribiendo así.

Doris le contó a Kate cómo eran, a grandes rasgos, las prostitutas que ella había conocido: la sentimental, la distante, la guapa, la lista, la vaga… Kate registró esta información y la volcó en sus memorias sin añadir comentario ni valoración alguna. Mi sensación, al leerlo, es la de que la conversación entre las dos mujeres comenzaba a presentar síntomas de un desgaste que una intervención inopinada del periodista que las acompañaba cual convidado de piedra solo hizo que precipitar. Le preguntó a Lessing por Clancy Sigal, el escritor norteamericano con el que había mantenido una relación tan difícil en lo personal como fértil en lo literario.

«¡Oh, Clancy, se pasa la vida ponderando las virtudes de su polla y haciendo alegatos contra las prácticas contraceptivas! ¡Es tan imposible, pero tan ingenioso!».

(Recordemos que Norman Mailer había dicho que las feministas defendían la contracepción para amargar la existencia de los hombres).

Al escuchar a Lessing hablar de Clancy del modo en que lo hizo, Millett vio ante sí, por vez primera, al escritor como un hombre y no como lo que en su mente había sido hasta entonces, el personaje de Saul Green en *El cuaderno dorado*, una de sus novelas favoritas, con cuya autora mantenía un encuentro que no volvería a repetirse a pesar de que las dos mujeres se despidieron con un abrazo y la promesa de verse nuevamente, en algún momento, a uno u otro lado del Atlántico…

Presentación

La expresión «parentesco animal» al que el título de este libro remite me asaltó desde un texto de la argentina Olga Orozco titulado «Parentesco animal con lo imaginario» en el que la poeta se pregunta: «¿qué oculto en mí, como no sea mi maraña de sombras y esa legión orgánica y sin rostro que oficia en mis entrañas?».

Este ensayo se origina en una convicción que trasciende a las dos escritoras en las que se centra: la de que son muchas las que ocultan algo —como dice Orozco— enraizado o conectado con las entrañas, metáfora de una oscuridad que se intenta iluminar a través de la escritura. No es la biología lo que ha condicionado las experiencias de las mujeres como seguramente sobra decir a estas alturas (¿o tal vez no?), sino la autopercepción —tematizada a través de la imaginación literaria— de nosotras mismas como sujetos huidos de un destino que se nos intenta imponer.

Las escritoras Doris Lessing (1919, Persia-2013, Reino Unido) y Kate Millett (1934, Estados Unidos-2017, Irlanda) que, como recreo en las páginas previas, llegaron a conocerse fugazmente, tuvieron en el fondo pocas cosas en común y, sin embargo, es fácil detectar en ellas una energía vital que las empujó a conducirse al margen de convenciones, provocando en los demás y en ellas mismas importantes niveles de lo que de entrada y de una manera intencionadamente vaga llamaré incomodidad, en alusión a un estado de ánimo que nace allí donde la autoconciencia y el deseo de libertad se cruzan con las limitaciones impuestas históricamente a las mujeres en forma de mandatos, prohibiciones y estigmas.

Doris Lessing y Kate Millett —entre muchas otras— representaron el feminismo y la liberación sexual entre los años cincuenta y los años setenta del pasado siglo. Ambas fueron iconos de la segunda ola feminista en una fase inicial, en el caso de Lessing, y en otra más tardía en el de Millett; y ambas sufrieron el desdén y la crítica dentro y fuera del movimiento feminista.

También recibieron reconocimientos y premios, el mayor de los cuales fue sin duda vivir de la manera más libre de la que fueron capaces. Y lo fueron mucho.

Las mujeres hemos sido muy inquisitoriales e implacables con nosotras mismas en la contemporaneidad, pero también grandes ocultadoras, prestidigitadoras de la personalidad en nuestro propósito infatigable de búsqueda de una identidad que casi nunca encajaba con el molde. Y cuando nos hemos mostrado, a menudo hemos sido estigmatizadas porque lo que la sociedad veía no correspondía con lo que esperaba encontrar. Este libro apela a un legado afectivo feminista que se vincula al ocultamiento y la incomodidad, al estigma y las rebeliones que incita, y que se expresa en un tipo de escritura con una fuerte carga autobiográfica, en forma tanto de autoficciones como de memorias.

El interés por estos temas nace, como todo lo que pienso, de mis talleres; espacios de encuentro y diálogo, de acompañamiento y militancia. Estos grupos guían y orientan mis lecturas, pensadas la mayor parte de las veces para adaptarse —y desafiar— la idiosincrasia de cada uno de ellos. Leer en grupo es una tarea muy exigente; lo es tanto como pensar quiénes reclaman nuestra atención desde ese estante o quién nos pide una segunda oportunidad desde aquel otro.

Doris Lessing pedía una segunda oportunidad. Comencé a leer *El cuaderno dorado* con veintipocos años en una edición de tapa dura del Círculo de Lectores prologada por Mario Vargas Llosa que se integraba en una de esas colecciones a las que estaba abonada mi madre en los años ochenta. Abandoné muy pronto la tarea. La novela me pareció tortuosa e inaccesible. Hace unos diez años descubrí a la Doris memorialista y decidí saldar con ella mi deuda. Su autobiografía me abrió la puerta a su novelística y creo que por fin estamos en paz. Hoy en día considero a Lessing una maestra, una pensadora y escritora infatigable y valiente, una «madre».

Es cierto: «Solamente hay una manera de leer, que es huronear en bibliotecas y librerías, tomar libros que llamen la atención y leer solamente esos, dejándolos a un lado cuando aburren, saltándose las partes pesadas y nunca, absolutamente nunca, leer algo por sentido del deber o porque forme parte de una moda o de un movimiento. Recuerde que el libro que le aburre cuando tiene veinte o treinta

años le abrirá perspectivas cuando llegue a los cuarenta o a los cincuenta, o viceversa[4]».

Sentada a escribir sobre Lessing lo hago con un volumen de *El cuaderno dorado* distinto al que estaba en casa de mi madre. He utilizado una edición digital sobre la que he subrayado y anotado todo aquello que de alguna manera quedó pendiente de leer y de pensar. Otra edición, otro soporte, otra casa y otra lectora distinta. Solo *El cuaderno dorado*, el texto de Lessing, ha permanecido inconmovible y con él los cinco volúmenes de *Los hijos de la violencia, Memorias de una superviviente, La buena terrorista* o *El quinto hijo* —entre otras novelas y textos— se han instalado en mi mente con el confort descarado de quien vino para quedarse.

Política sexual de Kate Millett es la primera obra feminista que leí en mi vida. Lo hice poco antes de cumplir los treinta y esa lectura —y todo lo que con ella se desencadenó— adquirió un carácter emblemático. Casi veinte años después, me sigue maravillando la tímida Kate, recién doctorada en Oxford, impugnando todo un sistema cultural, desafiando el criterio de autoridad y desgranando el montaje que hay detrás de la construcción de un autor o de un artefacto literario de éxito. El carácter en suma masculinizado de la cultura occidental y la complacencia con la sumisión de las mujeres que hay detrás de quienes presumían en 1960 —como muchos siguen haciéndolo hoy — de modernos y transgresores. Pero fue la lectura de *Viaje al manicomio* lo que cambió mi percepción de Kate Millett y aumentó mi interés por ella. En las páginas de sus memorias, vida y política se entrelazan con extraordinaria consistencia. Y después vinieron *Sita, Elegía a Sita*, *The Prostituion Papers, The Basement, Flying, A. D. A Memoir* y *Mother Millett*.

Lessing y Millett me han proporcionado una coartada para hablar de escritoras, literaturas, maternidades y sexualidad, política y activismo; de entrañas y narrativas. También me han servido para reflexionar sobre qué significa vivir una vida feminista: qué precio se paga y qué satisfacciones se obtienen —si es que corresponde hablar en estos términos— cuando se vive contracorriente, libremente, cuando se cuestiona —como nos enseñó Adrienne Rich — de manera reiterada y consciente a los padres y a las madres.

Quien espere encontrar aquí exhaustividad académica o rigor metodológico sufrirá pronto una decepción. Lo que propongo es un ejercicio de imaginación lectora y un diálogo que abra el camino a la interpretación de textos y experiencias humanas desde mi modesta y limitada perspectiva. Aquí expongo (y comprometo) mi subjetividad tanto o más que mis conocimientos, cuyas limitaciones no oculto y cuyos vacíos no puedo decir que lamento. Llegamos hasta donde podemos y podemos lo que nuestras circunstancias nos permiten. Hace muchos años que me separé del mundo académico. Dedicarse a pensar y escribir sin un respaldo institucional y económico es una tarea difícil que solo puede llevarse a cabo lidiando con equilibrios complicados y toda suerte de interrupciones. Aunque lo cierto es que, con el tiempo, voy comprendiendo que —en mi caso al menos— hay más vivencia y pensamiento fértil en las interrupciones que en la continuidad. Según me parece, las interrupciones son pausas necesarias desde las que adquirir perspectiva y tratar de dar sentido a la experiencia y el pensamiento.

Durante la pandemia, sin duda la mayor interrupción que hemos vivido a escala planetaria en los últimos tiempos, sentí la necesidad de reconsiderar el trabajo que estaba haciendo, de manera que un libro quedó medio escrito y aplazado mientras que este cobraba forma y vida. Puedo decir que interrumpí una labor para poder continuar con otra. En este sentido, y lo digo sin un ápice de ironía, en los últimos tres años no he dejado de aceptar de buen grado toda clase de interrupciones; en fin, de pensar, perfilar, proyectar y definir. Gracias a todas esas interrupciones he terminado este libro. Ahora solo me queda continuar.

«Girl Just Wanna Have Fun»

En 1983 Cindy Lauper lanza su éxito *«Girls Just Wanna Have Fun»*. Desde entonces varias generaciones de mujeres hemos cantado a grito pelado esta canción. «No significa que las mujeres solo quieran follar, significa que las mujeres quieren tener las mismas malditas experiencias que cualquier hombre pueda tener», dirá Lauper a *The Atlantic* en 2014, al cumplirse treinta años de aquel éxito. Ahora que nos vamos acercando al cuarenta aniversario, el lema ha revivido en la versión *girl just wanna have fun(damental) rights*. En el arco temporal que va de una consigna a otra el feminismo se ha transformado; como lo hizo entre la segunda ola feminista —que si hemos de datar podemos decir que comienza en el entorno de la publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir en 1949— y los años ochenta.

En el vídeo de esta canción convertida en himno feminista aparecen mujeres poco normativas, racializadas, desafiantes y divertidas: amigas alegres que conversan, bailan y se lo pasan en grande. Mientras el padre de Lauper reprende a su hija con escaso éxito y su madre (que lo era en la vida real) pela huevos en la cocina, las chicas van acordando por teléfono la celebración de una gran fiesta. Cindy, con su vestido de princesa pop de aire punkarra y estudiado feísmo, su corte de pelo desigual teñido de rosa y amarillo y su manera nada grácil y sincopada de bailar desafía imágenes convencionales de la mujer que, como sabemos, tienden a mostrar un tipo muy concreto de belleza —estilizada, pulcra, sexualizada— y una forma también muy concreta de estar —recatada, delicada, armoniosa, en segundo plano.

Nada de esto aparece en el vídeo. En él las mujeres son las protagonistas de una historia de conquista progresiva del espacio; desde la calle donde se reúnen para incitar a la gente a sumarse a su fiesta hasta la habitación de Lauper (¿el cuarto propio?), del que

terminan por salir despedidas cuando ya es tanta la gente que han logrado convocar que no cabe ni un alfiler.

En España, uno o dos años antes de entonar *Girl Just Wanna Have Fun*, ya habíamos cantado con Coz *Las chicas son guerreras*, canción cuya letra podría estereotipar a las mujeres al tiempo que animaba con su estribillo y compases roqueros a mirarlas como seres con voluntad e iniciativa propias.

En los primeros años ochenta yo cursaba la EGB en un colegio nacional, recién bautizado como público, en Villaverde Bajo, un distrito obrero de Madrid. Recuerdo haberme vestido a lo Cindy Lauper en una de las fiestas de carnaval del colegio. Me planté en la escuela con un top blanco que mi madre recortó y ajustó con gomas y la enagua de su vestido de novia, el pelo cardado y los labios y los mofletes pintados de rosa fucsia, con la actitud de la chica guerrera a la que entonces aspiraba a parecerme. La señorita Ramona llevaba el pelo muy corto y era delgada como el palo de una escoba. Siempre la veíamos acompañada de un enorme pastor alemán cuando nos la cruzábamos por el barrio. Aquel día me espetó con un gesto de desagrado: «¿De qué vienes disfrazada? Porque pareces una puta».

El comentario de mi maestra, que hasta entonces me había tratado siempre con la mayor corrección, como la alumna aplicada y sobresaliente de diez años que era, me dejó helada. Sentí cómo las lágrimas asomaban a mis ojos y las reprimí altiva. ¿Una puta? Yo, que era una estudiante ejemplar, charlatana, pero lista y entregada. Yo, que jamás había merecido un reproche de la señorita Ramona, sufría ahora su desprecio. Esa denostación no se me olvidaría nunca. Aprendí una lección muy importante. La niña de diez años comprendió que da igual que estudies, no importa lo bien que te portes y las expectativas propias y ajenas que cumplas. Si alguien te llama puta, si una adulta con autoridad a la que respetas te descalifica con un adjetivo cuyo significado social es demoledor (así era para mí entonces), estás hundida, acabada, perdida. Pasé días muy raros. Estaba triste, herida. Advertí un cambio en el comportamiento de la señorita Ramona. Ya no me preguntaba tanto en clase, ya no salía con la misma frecuencia al encerado. Mi profesora había decidido retirarme su confianza y yo tenía que aprender a vivir con eso.

Esta experiencia no fue la única de este tipo en mi vida. Es algo que me ha sucedido en otras muchas ocasiones. A menudo alguien me ha reprendido o me ha retirado su confianza y lo ha hecho porque mi conducta o mis actitudes no correspondían con lo que se esperaba que pensara o que hiciera; no correspondían con lo que una niña, una joven, una madre, una mujer con una educación superior o con una cierta presencia en el espacio público debía sentir, pensar o hacer.

Continué el curso con relativa normalidad, pero manteniéndome en una especie de alerta. Aprendí que un adjetivo puede minar tu confianza, que la percepción que otros tienen de ti puede afectarte gravemente, no digamos ya cuando esa percepción se extiende y se convierte en un estigma.

El estigma es la imposición de una definición negativa con un propósito limitador; es la muralla que otros levantan entre tu yo íntimo y tu identidad personal y social a base de señalarte, hacerte luz de gas y socavar tu confianza. El estigma es la interiorización de una imagen simplificada, distorsionada y dañina con la que cargas y contra la que, a veces, es muy difícil rebelarse, lo que no quiere decir que no puedas hacerlo.

Le conté a mi madre el episodio del disfraz y, si bien pareció no darle importancia, también manifestó una cierta incomodidad, pero no con la señorita Ramona, sino —me pareció entonces y lo sigo creyendo hoy en día— con ella misma. No fuera a ser que se le estuviera yendo la mano con su hija preadolescente y, en efecto, por descuido o desinterés, la hubiera permitido acudir a la escuela ataviada «como una puta». Como es lógico, mi madre también estaba preocupada por el estigma.

Teniendo en cuenta que mi madre me llevaba a manifestaciones en las que gritábamos las consignas «nosotras parimos, nosotras decidimos» o «contra el patriarcado, revuelta feminista», su incomodidad solo puede ser la manifestación del momento contradictorio que vivía España y nuestro privilegiado entorno occidental, así como de su impronta generacional, claro está. La incomodidad de mi madre también era, de algún modo, la marca de su feminismo.

En la década de los ochenta del pasado siglo, de la segunda ola feminista iniciada cuarenta años atrás ya solo quedaban ecos.

Consignas mercantilizadas y mensajes de lo más simplista nutren una posteridad que, a pesar de todo, alberga su propio germen revolucionario. El vídeo de Lauper es un síntoma, las manifestaciones proaborto en España a las que yo acudía con mi madre, también. El mundo vive entonces, como ahora, una epidemia de conservadurismo y reaccionarismo neoliberal. El peso de las políticas de Margaret Thatcher en Reino Unido y Ronald Reagan en Estados Unidos y su condición de referentes de un espacio occidental construido en torno a los mitos del libre mercado y la autonomía individual es enorme, y no hay paradigma socialdemócrata ni desde luego utopía ni apelación en clave de justicia social que lo neutralice. La así llamada liberación sexual, vinculada a la segunda ola feminista, ha dejado en las mujeres de ese occidente privilegiado un sabor agridulce. Si a las de las clases populares les ha resultado hasta cierto punto ajena, en las de las así llamadas clases medias ha causado algún que otro estrago.

De cualquier manera, aun durante la fase de latencia feminista que se abre en la conservadora década de los ochenta, muchas mujeres continuaron hablando de lo que les sucedía, comprometiéndose con distintas luchas y, en el ámbito académico, pergeñando un paradigma que ayudara a revitalizar el feminismo, a comprenderlo históricamente y a imaginar un futuro inclusivo en términos de clase, raciales y de identidad sexual. Como suele ocurrir en la historia, reacción y cambio conviven y entonces, como ahora, la tensión resultante de esa convivencia es tan energizante como peligrosa.

En el mismo año en el que Lauper revienta las pistas con «*Girls Just Wanna Have Fun*», 1983, y la señorita Ramona me llama puta, la escritora norteamericana Joyce Johnson escribe un volumen de memorias. Un año antes se había cumplido el veinticinco aniversario de la publicación de *On The Road* de Jack Kerouac. Lo *beat* volvía a estar de moda y Joyce, que había estado en el epicentro de aquel movimiento contracultural que acabó reducido a mercadotecnia y dolorosos dramas personales, tenía que contar su historia. *Personajes secundarios* es ya desde el título la descripción exacta del lugar que las mujeres tendrán en la narrativa *beat* y en la particular historia de quienes estuvieron vinculados a este movimiento. Podríamos decir que las chicas *beat* fueron las

primeras en intentar «pasarlo bien», pero salieron escaldadas.

En una conversación que sirve de prólogo a la edición española de *Cómo me convertí en Hettie Jones*, la escritora afirma: «[…] ser mujer y estar en medio de la escena *beat* coartaba. Y si no eras lesbiana o bisexual o alguien con mucho arrojo, no publicabas. Las únicas que publicaban, vivían por su cuenta o no destacaron hasta después de divorciarse […]. Las mujeres de la generación *beat* o las vinculadas al *Black Mountain College* eran fuertes, pero aparte de estar ocupadas con las tareas domésticas y el cuidado de los hijos, creían más en sus maridos que en sí mismas. Por eso, a menudo eran ellas las que aportaban el salario estable al hogar» (p. 14).

Y añade, lapidaria: «El contexto de la época no resultaba propicio para las mujeres creadoras» (p. 14).

En otro pasaje, Jones —de soltera Cohen— que fue esposa del artista negro LeRoi Jones (más tarde Amiri Baraka) cuenta: «Un día, en medio de un revoltijo de micros, luces y cables, nos colocaron a Roi y a mí en una ventana del café Figaro para ser entrevistados por la BBC. El interrogatorio discurrió sin interrupciones, sin que me hicieran a mí ni media pregunta. La gente se reunió para oír a mi marido decir lo que pensaba mientras yo permanecía sentada, desconcertada y muda, como una actriz sin guion […]. ¿Se debía al bebé que sostenía en mi regazo? ¿Eran las madres automáticamente ignoradas o meramente contempladas? ¿Se trataba de mostrar "bichos raros interraciales"? Pero seguí sonriendo; no quería estropear el momento de Roi» (p. 155).

No había manera de acceder al reconocimiento artístico y social siendo mujer, esposa y/o madre. Las mujeres eran objeto de contemplación, partícipes del movimiento, pero con un altísimo nivel de subordinación. Los hombres estaban viviendo «su momento».

En el mencionado *Personajes secundarios*, Joyce Johnson explora la fisonomía de lo *beat*, y reflexiona sobre cómo su generación predicó la emancipación individual y colectiva confrontando a la sociedad de su época con sus costuras sin rematar. Cuando se leen sus muy pormenorizadas e inolvidables memorias enseguida se percibe que una de esas costuras a punto de estallar estaba, precisamente, en la discriminación de las mujeres.

De ellas —de las mujeres, no de las costuras— habla el escritor

John Clellon Holmes, quien en un tardío prefacio a una edición de *Go* (1952), novela de su autoría y uno de los primeros productos literarios *beat*, explicó que las chicas que aparecían no eran «más que amalgamas de gente diversa; tipos, más que individuos», que tenían como rasgo común «estar descentradas».

A la luz de estos comentarios, Johnson escribe:

«[Clellon Holmes] No las recuerda muy bien; no eran sino pasajeras anónimas del gran autobús de la experiencia. Desprovistas de centro, ¿cómo iban a arder con la fiebre que consumía a sus jóvenes héroes?». Y: «Lo que ellas hicieron, supongo, fue ocupar los asientos vacíos» (pos. 1324-1334 [5]).

Tipos, no individuos; seres inermes carentes de épica; descentradas; meras espectadoras. La descripción contiene una taxonomía de lo más suculenta. Y es que ser mujer ha consistido muy a menudo en cumplir con estos requisitos o, al menos, con algunos de ellos. Ser mujer —por más que elementos reaccionarios de diferente signo ideológico se empeñen— no parte de una realidad inmaterial inconmovible de orden biológico, natural o como quiera llamársele, sino de una circunstancia que posee su propia temporalidad interna y externa que conjuga los distintos rasgos mencionados: recato y contención, identidad personal difusa, pasividad y, a menudo y como marca social de refutación, estigma. En la contemporaneidad, las mujeres han sido categorizadas en función de este tipo de atributos, al punto de que ser mujer es un resultado más que un fundamento ontológico, una circunstancia histórica —insisto— más que una condición biológica, puesto que incluso las aproximaciones que hacemos a la biología poseen su propia historicidad.

Si la sociedad no considera adecuada o interpreta como incompleta la instalación de la mujer en su circunstancia, esta resultará señalada, estigmatizada. La mala madre, la loca o la puta son estigmas habituales y caracterizaciones contra las que las mujeres se han rebelado en algunos casos y con los que en otros muchos han tenido que convivir.

Volviendo a las mujeres de la generación *beat*, en los asientos vacíos del «autobús de la experiencia» al que aludía Johnson viajan Elise Cowen, Joanne Kyger, Lenore Kandel, Diane di Prima, Denise Levertov, Ruth Weiss, Janine Pommy Vega, Hettie Jones, Anne

Waldman o Mary Norbert Körte. Sus parejas y correligionarios hombres fueron considerados genios, ellas, descentradas en el mejor de los casos, putas y locas en el peor de ellos. En *Beat Attitude*, selección de poemas de las anteriores autoras, la antologista Annalisa Marí Pegrum nos cuenta en el prólogo que cuando en 1994 preguntaron a Gregory Corso por qué no había habido mujeres *beat*, este respondió:

«Hubo mujeres, estaban allí, yo las conocí, sus familias las encerraron en manicomios, se las sometía a tratamientos por electrochoque. En los años cincuenta si eras hombre podías ser un rebelde, pero si eras mujer tu familia te encerraba» (p. 8).

La rebeldía de ellos se tuvo por heroicidad, la de ellas, por patológica desviación de la norma. Las *beat* fueron mujeres que quisieron ser libres y lo fueron asumiendo riesgos gigantescos y pagando en todos los casos un precio muy alto. Contemporáneas de Doris Lessing y de Kate Millett, la vocación contracultural del movimiento artístico con el que se identificaron hace que pensemos en sus experiencias como si hubieran llevado al paroxismo las de nuestras protagonistas. Descarnadas y turbadoras, protestonas, irónicas y excesivas, las *beat* fueron, por encima de todo, mujeres que se sintieron incómodas y que exploraron e irradiaron esa incomodidad.

En la mencionada antología leemos a Anne Waldman, por ejemplo, quien escribe un poema dedicado a Ginsberg en el que adopta un tono deliberadamente maternal para reprenderle por algunos de sus comportamientos («No seas tan convencional / Abandona la compasión sin sentido / Deja de decirle a todo el mundo lo que debe hacer, para luego ser sumiso / y darle la vuelta a todo, me hace sentir mal»); recordarle su genialidad («Eres prodigioso / lo sabemos»); y dispensarle toda clase de afectos. Los cuidados de una madre, de una mujer que trata de reconducir la actitud adolescente de un hijo inmaduro: «Por el amor de dios Allen, súbete esos pantalones tan holgados», leemos en otro de los versos («Algunas líneas para un amigo famoso», pp. 181-183).

Joanne Kyger, en un poema titulado «Waiting» implora el regreso del hombre: «por favor que vuelva esta noche sobrevolando las lilas / que vuelva y descanse esta noche por lo menos, quiero ver / el coche ovalado a salvo en el porche, panales / y la luna sobre

nuestras cabezas» (p. 109). Desde el título mismo el poema revela la atribución de un rol de pasividad a la mujer, quien se encuentra siempre esperando la llegada de un hombre que la complete en ese cuadro final en el que dos cabezas son iluminadas por la luz crepuscular y romántica de la luna. La espera temerosa de la mujer parece motivada por una preocupación: la de que el hombre «descanse una noche por lo menos». Kyger se autorretrata en vela, aislada, privándose de descanso y preocupada por el de su compañero. La imagen no es muy alentadora.

Diane di Prima pregunta en «I Get My Period, September 1964»: «¿Cómo perdonarte esta sangre / que no había de fluir de nuevo, sino fijarse feliz en mi vientre / para crecer, y hacerse hijo?…» (p. 79). La de Di Prima no es sino otra forma de espera, esta vez vinculada al deseo de una maternidad que no llega, deseo que se trunca por causa del hombre al que, por ese motivo, no puede perdonar.

Se suceden temas y exhortaciones en esta antología que si bien remiten a la atmósfera de libertad sexual y experimentación con las drogas y al viaje espiritual y material que fue paradigma de la actitud *beat*, también reflejan el tipo de relaciones de subordinación que las mujeres mantuvieron con los hombres: fueron sus cuidadoras, esposas pacientes y anhelantes madres de sus hijos, sin perjuicio de que también fueran mujeres con capacidad para experimentar con el deseo al margen de las convenciones y, en algunos casos, con capacidad para comprometerse con sus pulsiones artísticas, su ansia de crear, su necesidad de expresarse. Otras mujeres de su misma generación nunca pudieron hacerlo. Mujeres con vidas más convencionales, aunque no necesariamente más sumisas.

A una de esas «otras» mujeres dedica Hettie Jones el poema «Having Been Her», en el que la autora se reconoce en una mujer joven de gesto cansado y mirada perdida que carga consigo una criatura en el autobús de Newark a Nueva York.

«Permíteme / ayudarla siempre / Porque he sido ella, permíteme / ser su amiga» (p. 93).

En otro poema titulado «Hard Drive», Jones enuncia lo que llama un dilema, en cuya formulación estaría contenida su misma resolución: «siempre he sido a la vez / tan mujer como para

derramar lágrimas de emoción / y tan hombre / como para conducir mi coche en cualquier dirección» (p. 101-103).

Parece bastante evidente que ni siquiera las mujeres de la generación *beat*, sexualmente liberadas, imaginativas, rebeldes, con temperamento artístico y un afán incontenible de independencia pudieron escapar a las imposiciones que limitaban y penalizaban el deseo y el desarrollo de una subjetividad femenina en condiciones de igualdad con los hombres. Muchas de ellas, la propia Joyce Johnson, que formó pareja con Kerouac o Hettie Jones, esposa como dije de LeRoy Jones, se dedicaron a acompañar y a esperar a sus geniales compañeros, a soportar sus brujuleos vitales e inconsecuencias con un estoicismo al que su género parecía destinarlas. Estaban allí para cuidar de ellos. Eran compañeras en la exploración de una sexualidad distinta, del consumo de drogas, del viaje, de un mundo enteramente nuevo de sensaciones y experiencias, pero eran subalternas. Y lo eran de tal manera que ni siquiera se planteaban que lo eran; lo eran de forma «natural».

Tuvieron que pasar muchas cosas para que la subalternidad de las mujeres se «desnaturalizara». Fueron varias las circunstancias que facilitaron la aparición de un campo de investigación —la historia de las mujeres— y de un movimiento político —el feminismo contemporáneo— cuyas trayectorias se entrelazaron y fecundaron mutuamente. Hubo que desplegar una agenda intelectual, académica y política ambiciosa hasta concluir que las mujeres habían quedado atrás y había llegado el momento de que ocuparan los asientos delanteros con vistas a la serpenteante carretera y a la línea del horizonte. A pesar de que todo fueron resistencias, algunas como Doris Lessing y Kate Millett condujeron sus vidas con una incómoda independencia, y aunque con descarrilamientos y algún que otro accidente, llegaron donde quisieron. Henos aquí, imaginando su parentesco animal, imaginándolas.

Doris Lessing. Hijos de la época

Somos hijos de la época,
la época es política.
Todos tus, nuestros, vuestros
asuntos diarios, asuntos nocturnos
son asuntos políticos.
Quieras o no lo quieras,
tus genes tienen un futuro político,
tu piel tiene una tonalidad política,
tus ojos un aspecto político.
Lo que dices, resuena,
lo que callas, tiene un sentido
de todas las formas, político.
Hasta yendo por la selva, por el bosque,
estás dando pasos políticos
con fundamentos políticos.
Los poemas apolíticos también son políticos,
y en lo alto brilla la luna,
un objeto ya no lunático.
Ser o no ser, he aquí la cuestión.
Qué, pregunta, dime, cariño.
Una pregunta política.
No hace falta que seas un ser humano,
para cobrar importancia política.
Basta con que seas petróleo,
pienso o materia reciclada.
O una mesa de debate, cuya forma
fue discutida durante meses:
¿en qué mesa pactar sobre la vida y la muerte?,
¿redonda o cuadrada?
Mientras tanto la gente se moría,
morían los animales,
ardían las casas
y los campos de cultivo se perdían
como en las épocas pretéritas

y menos políticas.

WILSLAWA SZYMBORSKA,
«Hijos de la época», 1986

En las décadas de los años treinta y cuarenta del pasado siglo la cultura popular había digerido e incorporado el componente misógino del psicoanálisis, una narrativa que debía su éxito en una medida importante al papel otorgado a la sexualidad humana en la definición de la personalidad. En la inolvidable *Eva al desnudo* de Joseph Mankiewicz, el director Bill Simpson (Gary Merrill) acusa en una escena que transcurre en las bambalinas de un teatro a la estrella de Broadway Margo Channing (Bette Davis) de estar paranoica, a lo que ella replica que no lo está e ironiza: «si está tan convencido, vaya a contárselo al doctor Freud». Ante la insistencia de Bill, Margo pasa de la ironía a la irritación, admitiendo que ni siquiera sabe con exactitud qué demonios significa la palabra paranoia.

Hacia 1950, año en el que se estrena la película, la narrativa psicoanalítica no solo se ha instalado en Hollywood como un recurso para construir las tramas cinematográficas, sino también en el mundo de la publicidad y del consumo de masas. El psicoanálisis, en su versión más ligera y comercial —con su énfasis en la importancia de la sexualidad— se ha convertido en una herramienta fundamental para interpretar y dirigir las pasiones humanas.

En esa misma época, concluida la Segunda Guerra Mundial, cuando se inste a las mujeres a regresar a sus casas, a abandonar los trabajos que han desempeñado durante el conflicto, a recuperar «su lugar» en el ámbito de la familia, el feminismo tratará de evitarlo armándose intelectualmente. Simultáneamente, como suele ocurrir en la historia de esta tradición política, será objeto de críticas. Su auge —en el sentido de difusión y popularidad— y su crisis —sobrevenida por la alianza del mercado con las fuerzas conservadoras y tradicionalistas en las sociedades occidentales de posguerra— coinciden en el tiempo. Cada momento denso en la historia de los feminismos acusa esa fuerte oscilación entre la aceptación y la crítica, el avance y el retroceso. Seguramente lo que describo evoca el momento presente, pero no hablemos de ahora,

sino de lo que sucedió entonces.

¿Ser escritora?

> «A la edad de treinta años, aquella mujer que había recibido una "buena" educación pública, llevado una vida cómoda, divirtiéndose de un modo civilizado, y tenido acceso a todos los conocimientos de su época (aunque solo leía novelas malas), sabía tan poco sobre sí misma que había perdido el equilibrio porque un par de mujeres chismosas habían dicho que debería casarse.» (p. 54).
>
> *Canta la hierba*, 1950

Como digo, feminismo y contrafeminismo libran algo así como una batalla justo cuando Doris Lessing (nacida Doris May Tayler) comienza a vivir una vida independiente centrada en una escritura que elabora y desarrolla narrativamente su experiencia personal. Esto ocurre hacia los años cincuenta. Al poco de iniciarse la década, Lessing publica su primera novela, *Canta la hierba*.

Esta experiencia personal es la de una mujer que nace en un contexto colonial —Persia, aunque al cumplir Doris los seis años su familia se traslada a Rodesia del Sur, actual Zimbabue— procedente de una clase media británica empobrecida por la dificultad de abrirse paso económicamente en una tierra difícil y en un entorno cultural distinto al de procedencia.

Su madre, una inglesa estricta de costumbres eduardianas, verá muy pronto frustradas sus expectativas de enriquecimiento y preservación de los valores asociados a la civilización occidental. Su padre trabajará con empeño en el sostenimiento de una granja cuya explotación coloca a la familia, en más de una ocasión, al borde de la quiebra económica y la pobreza. De esos primeros años en África Lessing recordará los continuos enfrentamientos con su madre, el

descubrimiento de la naturaleza con su hermano Harry y el desarrollo incipiente de una intuición convertida con el paso de los años en convicción: la discriminación racial es una injusticia que, como todas las que tienen un origen social, reclama una respuesta política.

La naturaleza será siempre un lugar para la evocación, la inspiración y la libertad. El espacio en el que sentirse y experimentarse como alguien con una aguda conciencia de sí. Como le sucede a Martha —trasunto de la propia Doris y personaje protagonista de la serie de cinco novelas agrupadas bajo el título *Los hijos de la violencia*— es en los espacios solitarios y agrestes de África donde la escritora suele encontrarse consigo misma en su infancia y primera juventud. Cuando se producen esos encuentros todo es caos e inseguridad; Lessing habla entonces de la «dificultad de conocimiento» en referencia a un deseo impostergable e inmanejable de saber, de conocerse a sí misma y al mundo, de ser.

En *Martha Quest*, primera novela de la serie, su protagonista trata de eludir sin éxito uno de esos encuentros consigo misma para evitar la frustración y el desorden mental que le provocan; un éxtasis desconcertante que al producirse la sume en la nostalgia y la confusión:

«Martha cortó en seco sus propios pensamientos. Había conseguido enfadarse e irritarse: *no tenía* que analizarse, no tenía que ser consciente. Pero allí estaba, persiguiendo los vericuetos de su pensamiento como quien observa una máquina» (p. 63).

La cursiva es de Lessing y con ella la escritora trata de remarcar la vivencia de un imperativo. Martha debe olvidarse de sí misma porque *tiene que* dejar de analizarse y de sentirse. Para conseguirlo se esfuerza en concentrar su atención en el paisaje. Pero cuanto mayor es su interés por el entorno, por la colina cubierta de verde y la tira dorada del cultivo de maíz, cuanto más intensa su conexión con la naturaleza que vibra en los ojos de un pequeño antílope escurriéndose raudo entre la maleza, más se abisma y más siente que sus emociones se imponen y terminan por abrumarla. Martha no puede escapar de sí misma y es engullida como Alicia por la madriguera del conejo.

Recordemos que en la novela de Lewis Carroll Alicia solía darse muy buenos consejos, aunque rara vez los seguía, de manera que

terminaba regañándose y reprobándose con dureza. Alicia era tan original que una vez se pegó un par de bofetadas por haberse hecho trampas ¡a sí misma! jugando al *croquet*. Alicia, como Martha/ Doris, es una niña con una fina percepción de sí misma que recibe de su entorno señales e instrucciones que entran en contradicción con su naturaleza. La niña inquieta y sensible encuentra límites por doquier a su curiosidad y trata de sortearlos. Se frustra cuando no lo consigue y se lo reprocha si lo hace.

Doris May Tayler fue una de esas niñas originales. Vivió una infancia rodeada de incomprensión y recibió bastante menos amor del que hubiera necesitado. Precoz y desesperada, abandonó sus estudios y se marchó de casa con quince años. Mientras desempeñaba trabajos mal retribuidos se dedicó a la lectura de obras literarias, sociológicas y políticas. Cuando a los dieciocho años se traslade a la ciudad de Salisbury y comience a trabajar como telefonista, la niña original ya es una mujer con ideas propias y una gran curiosidad por la política, la literatura y el sexo.

Al poco de llegar a Salisbury, en parte para satisfacer sendos tipos de curiosidad, Doris se casó con Frank Wisdom —un funcionario británico de inclinaciones progresistas— y tuvo dos hijos con él: John y Jean. John llegó inesperadamente —Doris supo demasiado tarde de su existencia como para arriesgar un aborto— y Jean fue el resultado de la embriagadora primera maternidad de Doris Wisdom; de un querer sin querer confuso y despreocupado propio de la juventud y el momento vital del matrimonio. Si con la primera criatura el vínculo fue inmediato —a pesar de tratarse de un hijo no deseado— con la pequeña Jean, tras un periodo de separación motivado por unas vacaciones del matrimonio, no parece que Doris consiguiera recuperarlo. Se divorció en 1943, cuando ya estaba implicada y comprometida con grupos comunistas, dejando a sus dos hijos con su padre, quien durante meses le negó la posibilidad de mantener con ellos algún tipo de contacto.

Un año más tarde volvió a casarse con un judío alemán de quien tomó el apellido que conservó el resto de su vida y con quien tuvo un tercer hijo, Peter, con el que viajará a Londres en 1949 sin recursos y con la única aunque nada desdeñable determinación de «hacer del mundo un lugar mejor». John y Jean se quedaron en

África con su padre y la segunda esposa del Sr. Wisdom, quien ejerció de madre de unos niños que al separarse de Doris eran prácticamente unos bebés.

Cada vez que se entreviste o se glose la figura de Lessing, incluso una vez recibido el Premio Nobel de Literatura en 2007, se mencionará el asunto de sus dos primeros hijos como un dato insoslayable, por extravagante cuando no monstruoso, de su biografía. Porque claro, ¿qué clase de mujer se atreve a «abandonar» a sus hijos? La respuesta, por lo que parece, es muy evidente: una a la que siempre vamos a tener que recordárselo.

Lessing es una de las primeras escritoras que plantea, a través de su escritura, que es posible vivir una vida intelectual integrada con la vida del cuerpo; un cuerpo de mujer que pasa por una serie de transformaciones asociadas a cambios hormonales, a experiencias como la maternidad, al deseo sexual o a las vicisitudes de la vida amorosa. Los libros con el personaje de Martha Quest como protagonista o *El cuaderno dorado* (1962) —por mencionar algunas de las novelas más famosas de esta prolífica escritora— han sido revolucionarios y han tenido un enorme impacto en más de una generación de lectoras.

Mientras documentaba este libro, según me adentraba en las memorias y las novelas de Lessing, leía sus entrevistas y reflexionaba sobre la escritora, admito haber desarrollado una cierta antipatía hacia la Doris adulta y una gran ternura por la «niña original» para la que, como veremos más adelante, «todo era demasiado».

Me hago cargo de lo que significa vivir en diálogo continuo con una misma, de lo tedioso que puede resultar en algunos momentos y de lo desquiciante en otros, de lo que representa el peso de esa «conciencia de sí». Comprendo la frustración que la niña Doris debió experimentar ante la incomprensión y las maneras recriminatorias de su madre. Solo puedo sentir simpatía por Doris May —aquella niña sensible e inteligente— y admiración por su coraje y valentía, por su determinación no solo de escribir, sino de ser escritora. Sin embargo, la Doris adulta se me representa como una mujer dogmática y severa. Aunque es verdad que sus contradicciones y enredos personales me despiertan enorme simpatía, su manera de comprometerse con el feminismo y el

comunismo primero para terminar por criticarlos ferozmente después, me producen una cierta decepción. Y no porque piense que ese compromiso debiera haber sido inquebrantable, ni mucho menos, sino porque Lessing construyó el edificio de su crítica sobre un individualismo que, según me parece, es el resultado de una incomprensible renuncia a buscar soluciones a las injusticias del mundo en una clave social. Su creciente individualismo, su deriva hedonista, admito, me irrita.

Por otra parte, muchos pasajes de las memorias de Doris Lessing trasladan una imagen de la escritora como una mujer distante, poco empática, indiferente. Hay uno, por ejemplo, en el que recuerda con una desagradable frialdad a una empleada del hogar que había sido víctima de abusos. Su clasismo a este respecto es desconcertante. En *Un paseo por la sombra*, Lessing cuenta cómo varias amigas compartían los servicios de una señorita Ball que no dejaba de atosigarlas con la historia de cómo a sus dieciséis años un joven la había manoseado y forzado en un baile de pueblo, lo que le causó, entre otras cosas, un tremendo estropicio a los zapatos prestados que llevaba. La pobre señorita Ball contaba aquella historia una y otra vez, y su énfasis en los zapatos, sospecho, era su manera de rodear el trauma causado por un episodio que siempre esgrimía como fundacional de su decisión de no tener jamás relaciones de ningún tipo con los hombres. Lessing explica que todas las mujeres que empleaban a la señorita Ball, empezando por ella misma, estaban cansadas de sus «obscenidades» y, conscientes de que era imposible que dejara de repetirlas y de que no era presentable despedirla, sabían que solo dejarían de escucharlas el día que falleciera (p. 355). No hay atisbo de compasión en la descripción que Doris Lessing hace de estos hechos, sino una cierta autocomplacencia en la distancia de clase que separa a aquella pobre mujer de ella y sus amigas, intelectuales de izquierdas para las que la señorita Ball es un ser de otra especie.

En esa misma línea, la escritora Jenny Diski, que vivió acogida por Doris Lessing en los primeros años sesenta, se queja en sus memorias tituladas *In Gratitude* de que Doris, por ejemplo, comentaba temas de psicología adolescente con amigos y expertos en su presencia, pero jamás le preguntó a ella directamente —una niña que había sufrido abusos y varios ingresos en centros

psiquiátricos— cómo se sentía. En general, las memorias de Diski, escritas después de la muerte de Lessing y cuando Jenny se enfrenta a la suya propia, dejan un sabor amargo y dibujan a una Doris fría y excéntrica.

A diferencia de Doris Lessing, Kate Millett llevó el compromiso con el sufrimiento ajeno muy lejos; tanto que en más de una ocasión le detonará crisis apabullantes. Si Doris era expansiva con sus sentimientos y emociones de un modo, aunque generoso, disciplinado y previsible; Kate lo era de una manera torrencial, incontrolable, enternecedora, peligrosa para los demás y, muy especialmente, para sí misma. La frialdad de la primera no puede dejar de contrastar con la calidez y la cercanía —a menudo obsesiva — de la segunda.

Con estas líneas no trato de excusar mi antipatía por la Doris adulta, sino de incorporarla a mi trabajo, por eso admito en él que la *persona* Lessing me resulta mucho más lejana que su literatura, cautivadora y relevante, plenamente vigente. Sus libros me han afectado muy positivamente, a pesar de ella.

Precisamente, acerca de la actualidad de la obra de Doris Lessing, en un ensayo titulado *Free Woman* (2019), la escritora y académica británica Lara Feigel ha escrito sobre la relevancia que la narrativa de Lessing llegó a alcanzar durante un importante periodo de su vida. El libro, al aunar la experiencia lectora de Feigel con la vida y la obra de Lessing, da lugar a una interesante reflexión en clave autobiográfica sobre la libertad y el compromiso, la vida intelectual y las pasiones, la sexualidad, el amor y los aprendizajes feministas. En *Free Woman*, Feigel se transforma en un personaje de Lessing desde el momento en que navega en clave autobiográfica los temas de nuestra autora tratando de organizar las diferentes facetas de su vida, aceptando que las conexiones entre cuerpo y mente son de la mayor importancia; que maternidad, sexualidad, amistad y amor no solo no quedan al margen del trabajo intelectual, sino que no hay trabajo de la mente que pueda ejecutarse prescindiendo de la experiencia del cuerpo.

Eso, exactamente, es lo que sucede en la obra de Lessing, en la que el espíritu de la época, la energía intelectual y las pulsiones corporales dan vida a las tramas y a los personajes. El comunismo, por otra parte, no es solo una ideología a la que se adhieren muchos

de ellos, sino una tradición afectiva de la que participan y un proyecto cuyo desarrollo involucra su educación sentimental y sexual. Liberándose de una suerte de imposición todavía vigente a la altura de la década de los cincuenta e incluso tiempo después, según la cual una mujer inteligente y políticamente comprometida debe renunciar a sus atributos de mujer, a su feminidad, y siguiendo la estela de escritoras como Simone de Beauvoir, Lessing escribió ampliamente sobre, por ejemplo, las complicaciones que comportan las relaciones sexuales incluso cuando estas son experimentadas en relativa libertad, al margen de convenciones; sobre cómo generan vínculos que terminan por mermar la libertad en cuyo nombre se establecen y sobre cómo las principales perjudicadas por esa merma son las mujeres.

En *La mujer rota*, Simone de Beauvoir nos había dejado el testimonio de Monique, que vive la infidelidad de su marido con una connivencia pasiva y desasosegante: «Me están serrando el corazón con un serrucho de dientes muy agudos» (p. 160). Y, sin embargo, Monique permanece al lado del hombre. Beauvoir construye un retrato frío y desalentador de la libertad sexual y la presenta como, *de facto*, un privilegio masculino. En este mismo sentido, en *El cuaderno dorado* de Lessing leemos:

«Acabas de hacer el amor con otra». Él se apresura a contestar: «¿Cómo te has dado cuenta?». Y luego, como si no hubiera pronunciado aquellas palabras, añade: «No es verdad; son imaginaciones tuyas». Después, debido a su silencio tenso y afligido, él dice hoscamente: «Creí que no te importaría. Tienes que comprender que no me lo tomo en serio» (p. 766). Como es lógico, ante esta última observación ella se siente aún más degradada y empequeñecida.

Por lo que vemos, las mujeres se difuminan en las relaciones pretendidamente libres con los hombres hasta rozar la inexistencia y renuncian a sus ambiciones personales por agradar y por contribuir al cumplimiento de las de ellos. Lessing habla ampliamente sobre amor y libertad en sus novelas, pero su obra es también un intento por reflexionar sobre cómo vivir las tensiones que se generan entre la libertad personal y el compromiso político y que afectan de una manera particular a las mujeres; qué equilibrios pueden encontrarse allí donde raramente habrá plena coherencia,

pues las decisiones humanas son tentativas, casi nunca implican cierres y unas contienen —como en una cadena infinita y desordenada— otras.

En la obra de Doris Lessing la autoconciencia es, por todo lo anterior, un lugar incómodo desde el que observarse en el contexto de un tiempo muy concreto. La autoconciencia consiste en no rehuir el vínculo del sujeto con su contexto social, sino aceptarlo y explorarlo sin cortapisas. Lessing nunca pierde la perspectiva del siglo. Antes al contrario, se sabe, como diría Wilslawa Szymborska, «hija de la época» y, como la poeta polaca, sabe también que toda época es política.

La feminidad que retrata Lessing en sus novelas se hace cargo de los dilemas de mujeres que, como ella, quisieron liberarse de las convenciones del mundo posbélico involucrándose en la política y la cultura de su tiempo sin renunciar al deseo sexual, a los afectos y las emociones. Las renuncias de Lessing son otras. Todas las encrucijadas asociadas al nuevo tipo de sexualidad que comienza a experimentarse el pasado siglo, en parte vinculadas a la liberación de la mujer y a la segunda ola feminista, están de un modo u otro retratadas en sus novelas. La revolución sexual —en su obra— hace referencia a un cambio que implica multitud de tensiones, de situaciones y experiencias tan liberadoras como limitantes, tan iluminadoras como angustiosas.

Como ha explicado la socióloga Eva Illouz en su libro *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*, la revolución sexual conllevó grandes transformaciones. La primera de ellas implicó la inmanencia del cuerpo sexual, potenciada por el mercado de consumo y, con el tiempo, la tecnología de internet. O, lo que es lo mismo, la sexualización y cosificación de los cuerpos conforme avanza la sociedad de consumo, lo que afectó en mucha mayor medida a las mujeres desde al menos la década de los años treinta. En segundo lugar, y en relación con lo anterior, se desarrolló un tipo de vivencia y de experiencia de la sexualidad asociada a la acumulación de encuentros sexuales. La erotización de la mujer a través de la publicidad y el cine coincidió con el surgimiento de una segunda ola feminista que reclamaba mayor libertad para las mujeres también en el terreno de la sexualidad. En paralelo, se produjo la diversificación de la heterosexualidad y el giro hacia una

«ética procedimental del consentimiento» que todavía hoy está pendiente de consolidación pero cuyo basamento arranca tentativamente en los años sesenta y setenta. Las obras de Lessing, por ejemplo, retratan maravillosamente ambos procesos.

Deslizo algunos elementos del análisis de Eva Illouz aquí (y volveré a hacerlo en la parte de este libro dedicada a Kate Millett) porque no solo sirve para enmarcar ciertos aspectos del devenir de Doris Lessing, dado que esta escritora y su obra se vinculan a lo que llamamos convencionalmente la revolución o liberación sexual, sino porque creo que la propia Lessing llega, por la vía de la autorreflexión en clave literaria —de lo que más arriba llamé autoconciencia— y de la autoficción —de la tematización de sí misma—, a conclusiones muy similares a las de la socióloga de origen israelí. Más aún, la narrativa de Lessing describe algunas de estas transformaciones «en tiempo real» y contribuye a ilustrar las limitaciones y problemas que se derivan de esa construcción contemporánea del yo autoconsciente, de manera particularmente vehemente en sus memorias repartidas en dos volúmenes (*Dentro de mí* —1994— y *Un paseo por la sombra* —1997), donde tanto su primera maternidad —que me atrevo a calificar de fallida— como su afiliación al Partido Comunista y posterior desencanto político son insistentemente descritas como decisiones propias del «espíritu de la época». Recordemos que toda época es política. Cuando hablemos de Kate Millett y de su adhesión a la idea de que lo personal es político, estaremos en condiciones de vislumbrar el arco de pensamiento que atraviesa la segunda ola feminista, el feminismo contemporáneo, en suma, al que necesariamente las feministas del siglo XXI tenemos que tomar como referencia.

Cuando Doris Lessing pone en contexto estos dos elementos tan centrales y controvertidos en su vida (su maternidad y su militancia política) y por extensión en su literatura enfatizando su inserción en algo así como un *Zeitgeist*, no está echando balones fuera ni eludiendo la autocrítica, sino contextualizando sus decisiones; contextualizándose. Para trasladar esa conciencia de sí misma a la escritura, lleva a cabo una interesante operación de autorrepresentación como un sujeto escindido, dividido en dos: la anfitriona y la observadora, la que se aviene y la que se rebela. Más adelante volveré sobre este asunto.

Leyendo sus memorias se atisba el carácter dicotómico del siglo y el encaje que la personalidad de Lessing —y su circunstancia de mujer— tiene en el mismo. Es como si se encontrara siempre en el centro de un dilema cuyas claves solo conoce ella misma; como si vivir implicara necesariamente una tensión que se resuelve como elección y eventualmente ruptura. Porque la escritora aparece como un ser humano a menudo escindido y en todo momento complejo; Lessing nunca pierde una oportunidad de incomodar y de ajustar cuentas. Desde el primer momento, afronta la vida con un profundo sentimiento de urgencia, lo que tiene cierto sentido si pensamos que nació en 1919, durante la Gran Guerra y en el mismo año de la otra pandemia que asoló a la humanidad en época contemporánea. Sobre su nacimiento, escribe:

«En 1919, por toda aquella Europa llena de tumbas sobrevolaban miasmas y miserias, y también por todo el mundo, a causa de la gripe y sus casi treinta millones de muertos. Yo solía bromear con que era la guerra la que me había hecho nacer, como defensa cuando me sentía hastiada de volver a hablar una y otra vez sobre la guerra. Pero no era una broma. Solía tener la sensación de que algo parecido a una profunda nube gris, una especie de gas venenoso, se cernía sobre mi primera infancia. Más tarde me encontré con gente que había pasado por la misma experiencia. Quizás fue a partir de aquella guerra cuando sentí por vez primera la apremiante y aterrada necesidad de escapar de donde estuviera, como si algo allí pudiera estallar o tragárseme tirándome de los talones» (*Dentro de mí*, p. 23).

Esta necesidad de huir de un pasado peligroso, de destrucción y crisis, para abrazar el futuro como el único lugar seguro en el que establecerse y vivir es puro «espíritu de la época». Está, por ejemplo, en las antípodas de la nostalgia de un pasado idealizado; sentimiento dramáticamente extendido a esta altura del siglo XXI, funcional para las opciones de derechas y extrema derecha que amenazan, entre otras cosas, con revertir acuerdos en materia de derechos sociales y consensos sobre el lugar de las mujeres en las sociedades occidentales y sobre la amplitud de miras con la que los feminismos y sus epistemologías deben comprometerse a observar el mundo. Fue Adrienne Rich quien lo dijo: «El feminismo significa en última instancia dejar de obedecer a los padres y reconocer que

el mundo que ellos han descrito no es el mundo en su totalidad». Y haríamos muy bien en recordarlo.

Volvamos a las huidas de Lessing. En 1949 —recordemos— el año en que Simone de Beauvoir publicó *El segundo sexo*, Doris Lessing llegó a Londres con su hijo Peter de seis años y el manuscrito de su primera novela, *Canta la hierba*. En breve irá encadenando novelas y reconocimiento. En paralelo, el estigma de la «mala madre» la perseguirá hasta su muerte.

Y, sin embargo, aquí me gustaría hablar de maternidad y escritura en Doris Lessing teniendo en cuenta sus diversas maternidades: una primera fallida, que implica la separación de sus dos primeros hijos (rehúso hablar de abandono pues aquellas criaturas no fueron abandonadas, sino que se quedaron con su padre y la segunda esposa de este); y una segunda maternidad en torno a la que Doris Lessing construyó un orden vital en el que la escritura no solo tuvo cabida, sino que posiblemente se alimentó —material y espiritualmente— en una medida importante de aquella. Hay una tercera que comenzó en la década de los sesenta, cuando Lessing empezó a acoger a adolescentes, a menudo con problemas. La escritora Jenny Diski fue una de esas niñas acogidas y, aunque la semblanza que presenta de Lessing en sus memorias confirma, como dije, que fue una mujer difícil y no demasiado afectuosa, lo cierto es que en su casa encontró refugio y quién sabe si un ambiente intelectual y cultural decisivo en su vida adulta. Diski fue una mujer comprometida y una excelente escritora, capaz de componer libros estimulantes en géneros muy distintos. Gracias a Lessing, Diski pudo acceder a referencias culturales e intelectuales que de otro modo jamás hubieran estado a su alcance. Lo que no obtuvo de Doris, ciertamente, fue lo que la Jenny adolescente tanto necesitaba y siempre echó en falta: amor.

Con relación a su primera maternidad y en contraposición al retrato que suelen presentarnos de Doris Lessing como una escritora «mala madre», del que de inmediato se infiere que para poder ser lo primero tuvo que ser lo segundo, quisiera dibujar aquí una imagen más compleja de ella; una que tiene en cuenta que aquella primera maternidad de Lessing está mucho menos presente en su escritura que la segunda, que ejerció con su hijo Peter, junto con el que construyó una vida en común. Doris Lessing no ejerció de madre de

sus dos primeros hijos, pero sí lo hizo del tercero. Explorar las distintas maternidades de Lessing y conectarlas con su escritura es lo que corresponde; no reducirla a un cliché y perpetuar el estigma. Disponemos de suficiente información y perspectiva como para no podernos permitir lo segundo, ni siquiera para introducir matices que intenten exculpar decisiones que no nos corresponde juzgar.

Si la separación de Lessing de sus dos primeros hijos no es fácil de comprender a pesar del paso del tiempo y de la perspectiva adquirida, menos aceptable todavía debió parecer en la época en la que tuvo lugar. En 1940 la cantante británica Vera Lynn —conocidísima estrella y activista comprometida durante la Segunda Guerra Mundial— popularizaba *«Goodnight Children, Everywhere»*, una canción que evocaba las evacuaciones de niños y niñas durante la guerra. La letra, que habla de separaciones y apegos (aunque estás lejos / ella [*tu madre*] está contigo día y noche) remitía a un tipo de maternidad —la única concebible— en el que la separación solo podía ser resultado de una fatalidad, como es el caso de la guerra.

Una madre que se separa de sus hijos era, y continúa siendo ahora, algo insólito, culposo y reprensible. Bajo el paraguas de esa tríada se cobijan las interpelaciones y acusaciones que Doris Lessing recibió a lo largo de toda su vida, y ante las que contestó siempre lo mismo: haber permanecido en Rodesia hubiera terminado con su vida. La decisión de dejar a sus dos primeros hijos en África con su primer marido le provocó, según contó ella misma en sus memorias, un sentimiento profundo de culpa. Pero como ella misma también cuenta, es tan común este sentimiento en la vida de la gente, que la particularización del de ella —y esta es una apreciación mía— tuvo sin duda más que ver con los prejuicios de los demás que con su propia valoración sobre el alcance «moral» y la huella personal de la decisión tomada. Lessing dejó atrás una vida cuando tomó la determinación de divorciarse por segunda vez y marcharse a Londres con el pequeño Peter. En esa vida había otros dos hijos. No es desde luego una cuestión menor, es una renuncia importante, pero no es la única que lleva a cabo y sobre todo no es el resultado de una acción sin contexto.

Doris Lessing huía de un tipo muy concreto de vida que la abocaba a la depresión y el desastre. No huyó de sus hijos; renunció

a ellos, aunque en sus memorias sienta la obligación —inducida por el momento histórico en el que resuena el estribillo de la canción de Vera Lynn— de hablar de abandono, pues es por el abandono de John y Jean por lo que se le requerirá insistentemente una explicación el resto de su vida.

Aun hoy se entiende como algo entre inconcebible y misterioso que una madre se separe de sus hijos por voluntad propia, en lugar de tenerse por algo que sucede, sin más, en determinados contextos. Hay separaciones que, aunque dolorosas, dan a quienes las viven una oportunidad de llevar una vida buena; así como hay madres cuya presencia destruye cualquier opción de bienestar para sus hijos. Presuponer que la presencia de una madre es condición indispensable para la vida de sus hijos tiene muchos riesgos; el primero y más evidente tiene que ver con la pregunta ¿qué significa estar presente?

En 1949, el mismo año en el que Simone de Beauvoir publica *El segundo sexo* y Doris Lessing llega a Londres para instalarse con su hijo Peter, Ingrid Bergman, que a esa altura ya era una actriz de éxito en Estados Unidos, decidió escribir una carta dirigida al director italiano Roberto Rossellini expresándole su deseo de trabajar en alguna de sus películas. Al poco, Ingrid se trasladó a Italia para rodar a las órdenes del director la inigualable e insondable *Stromboli*. Durante el rodaje, Bergman y Rossellini comenzaron una relación, y la actriz quedó embarazada. Su hijo nació en 1950, lo que provocó un gran escándalo en Estados Unidos y, por extensión, en el resto del mundo. La decisión de Bergman de separarse de su primer marido, lo que la obligó a dejar con él a Pia, la hija de ambos, se consideró inmoral, incomprensible e inaceptable. La actriz no regresará a Estados Unidos hasta muchos años más tarde, hasta que la sociedad americana resolvió, entre otras cosas premiándola nuevamente con un Óscar que recogió su amigo Cary Grant en 1957, otorgar a la sueca su gracioso perdón. Por el camino, como ella misma afirmó, «he pasado de santa a puta y ahora, de puta a santa». No puede expresarse con claridad mayor lo que representó el estigma en la vida personal y profesional de la actriz.

Ingrid Bergman nunca fue, en el imaginario colectivo norteamericano, una mujer con una vida sentimental, profesional y

familiar, sino un icono, por tratarse de una actriz; una estrella de Hollywood. Y como icono, debía encarnar unos valores muy concretos que definían un comportamiento femenino aceptable, de un modo particular respecto del tema de la maternidad. Sus decisiones, según se interpretó, contravenían el espíritu de aquellos valores, por lo que se la censuró y estigmatizó hasta el punto de forzarla a una especie de exilio profesional. Durante ese periodo Bergman tuvo tres hijos más. Ella y su marido resolvieron que se criaran en Italia, bajo la tutela de tatas y familiares de Rossellini y de la propia hermana mayor, Pia, con quien Ingrid había retomado su relación. Ingrid Bergman pasó temporadas con todos sus hijos, pero no fue una madre presente en términos absolutos.

Los cuatro hijos de Ingrid Bergman hablan de la relación con su madre en el documental *Retrato de familia* de Stig Björkman (2015) y aunque es fácil advertir que cada uno de ellos tiene distintas percepciones y vivencias sobre la huella que Ingrid les dejó, también lo es que ninguno de los cuatro habla de «abandono», sino de separaciones y reencuentros, y de un anhelo común, sentido con mayor o menor viveza: el de la presencia de una madre que era, además, un ser humano cautivador, una mujer divertida y carismática con la que ciertamente todos sus hijos hubieran querido pasar más tiempo. La sensación que queda es la de que la sociedad americana se sintió abandonada en mucha mayor medida que los hijos de Ingrid.

Muchas de las ansiedades que la liberación femenina llevó aparejada, muchas de las brechas que fisuraron los modelos de mujer al uso están, por lo demás, maravillosamente retratadas en las películas que Bergman rodó a las órdenes de Rossellini. *Europa ‘51, Siamo donne, Viaggio in Italia, Giovanna al rogo d’Arco* y *La Paura* son estudios en profundidad sobre el cambio que se opera en la década de los cincuenta en las relaciones de pareja, asociado a la salida de las mujeres del ámbito de lo estrictamente doméstico y a la necesidad de que el matrimonio se convierta en un espacio de satisfacción de necesidades afectivas, emocionales y sexuales. Estas películas muestran de un modo especialmente ilustrativo el momento a partir del cual se pide a las mujeres que racionalicen sus emociones (que se controlen, que se autoexaminen)

y a las sociedades que emocionalicen lo racional o, lo que es lo mismo, que tengan en cuenta el factor emocional en la organización de relaciones productivas y reproductivas, es decir, tanto en el ámbito del trabajo y la producción, como en el de las relaciones familiares.

Más o menos en los mismos años en los que se ruedan estas películas, en el muy influyente *Modern Woman: The Lost Sex* (1947) sus autores —el sociólogo Ferdinand Lundberg y la psiquiatra Marynia Farnham— afirmaban que el feminismo era una profunda enfermedad que afectaba al organismo psicobiológico más perturbado de todos: la madre. El feminismo había facilitado una transformación de la experiencia de maternidad que hacía que las mujeres ya no la vivieran como un honor o un deber sagrado, sino como una carga de las que muchas, irresponsablemente, tratarían de librarse. Bajo esta perspectiva, conductas como las de Ingrid Bergman y Doris Lessing no son solo censurables, sino patologizables. Sobre lo que sucede cuando el estigma es validado por la psiquiatría hablaremos en la parte de este ensayo dedicada a Kate Millett, estigmatizada, institucionalizada y vuelta a estigmatizar. Quedémonos de momento con la secuencia.

Desconozco si Doris Lessing tuvo noticia o leyó esta obra o cualquier otra de la misma especie. Sin duda había escuchado a Vera Lynn y por supuesto tuvo conocimiento de lo sucedido con Ingrid Bergman. Ella misma se asume entonces —y se lo recordarán el resto de su vida en múltiples ocasiones— como una de esas mujeres que, por razones tan incómodas como incomprensibles, «abandona a sus hijos». En el primer volumen de sus memorias, Lessing describe el asunto de la separación de sus dos primeros hijos como un «rompecabezas», pero en realidad despeja bastantes más incógnitas de las que ella misma y nosotras —¡ay!— que la juzgamos incluso cuando pretendemos no hacerlo, quisiéramos aceptar, porque necesitamos a las malas madres que han sido y serán para que nos hagan buenas.

El rompecabezas: Doris recuerda que siempre le habían gustado e interesado los niños y los bebés y que cuando tuvo a sus dos primeros hijos, John y Jean, sintió por ambos un cariño genuino, solo que una parte de sí misma, la que siempre supo que su destino no era el de ser esposa y madre, decidió, como ella misma dice,

«desconectar», para de esa manera poder seguir adelante.

«Me había pasado la mayor parte de mi infancia adorando a bebés y a niñitos pequeños. Había querido mimar a mi John, quien por alguna razón se zafaba de los arrullos de cualquiera, no solo de los míos. Jean, en cambio, se habría pasado todo el tiempo feliz sobre mis rodillas o entre mis cariñosos brazos. Pero yo había desconectado. Lo que no quiere decir que no la mecieran o quisieran, pero yo… no lo bastante. […] *Esta persona en mí, a la que le gustaban los bebés y los niñitos, reviviría más tarde*. Era una forma de protegerme, porque sabía que me marcharía. Pero no podía admitirlo y decir: "Voy a cometer lo imperdonable y a abandonar a dos niños pequeños"» (*Dentro de mí*, p. 364).

De este párrafo suele destacarse la última frase, como la que expresa el nivel de conciencia de Lessing en términos reconocibles por cualquiera: *imperdonable* y *abandono* son las dos palabras que necesitamos leer para confirmar nuestra sospecha. Y las dos que Lessing necesita pronunciar o escribir para contar su decisión en el contexto de su época. Leemos el párrafo y verificamos por tanto que Doris Lessing fue una mala madre y lo reconoce. Todo correcto. El estribillo de *Goodnight Children Everywhere* es la banda sonora de la pregunta ¿cómo pudo Doris Lessing abandonar a sus bebés? Sin embargo, suele pasarse por alto la frase que he escogido poner en cursiva. La que habla de unos sentimientos bloqueados que, sin embargo, reaparecen más tarde, con la segunda maternidad de Lessing; la que no resultó fallida, la que ella quiso y pudo desarrollar en plenitud. Qué clase de madre fue Lessing para Peter es algo difícil de saber. Si es verdad que Peter y Doris terminaron por formar una pareja un tanto extravagante, y si es cierto que Peter no tuvo una vida del todo satisfactoria por causa de su madre, es algo que —por otra parte— constata que la presencia de una madre no garantiza el bienestar de sus hijos.

Sea como fuere, cuando Lessing ya era una mujer políticamente activa y comprometida, sintió que su obligación era salir al mundo y transformarlo. «No solo hablé de mi partida con los de casa y con los camaradas, sino también con los bebés. Fueron ellos quienes realmente me comprendieron. Como si yo tuviera su edad o ellos la mía. Lo que siempre había tenido con John era una especie de amistad. Siempre nos habíamos entendido cuando sus furiosas e

inagotables energías disparaban mi llanto. Con Jean, un alma buena, existía una ternura maltrecha por una culpabilidad no admitida. Les expliqué que más adelante lo entenderían, y me fui. Iba a cambiar aquel feo mundo, ellos vivirían en un mundo bello y perfecto donde no existiría el odio entre razas, la injusticia, etc. […] Mucho más y aún más importante: yo arrastraba, a modo de gen defectuoso, una especie de maldición o fatalidad que, si me quedaba, los atraparía a ellos como lo había hecho conmigo. Mi partida rompería una antigua cadena. Un día me lo agradecerían» (*Dentro de mí*, p. 365).

Seguramente John y Jean no sintieron nunca «gratitud» por la decisión que adoptó su madre. No sabemos si lo que Peter sintió, como resumen de la presencia (¿excesiva?) de Doris Lessing en su vida, fue agradecimiento y amor o cierto resquemor y un sentimiento de parálisis que llevó a madre e hijo a una suerte de *folie à deux*, como denunció Diski después de la muerte de ambos. Presencias y ausencias no garantizan nada por sí mismas, ni la satisfacción de las madres ni el bienestar de hijos e hijas.

Quizá no es del todo aventurado suponer que tal vez John y Jean experimentaron dolor y, con los años, algún tipo de resentimiento mezclado con curiosidad y un cierto grado de interés por comprender a esa madre que necesitó poner un océano por medio para vivir su propia vida, una mujer cuya primera maternidad no se consolidó, mientras que sí lo hacían sus anhelos difusos de «hacer del mundo un lugar mejor». Al poco, Doris Lessing comenzará a escribir de manera metódica y lo hará en compañía de su hijo Peter, sola y en circunstancias muy adversas.

¿Cómo tendría que ser un mundo en el que en lugar de fijar la atención en la primera maternidad fallida de Lessing y presentarla como una de esas mujeres que para poder escribir libros tuvo que renunciar a sus hijos, la tomáramos como ejemplo de una de esas mujeres que pudo escribir libros siendo madre? Porque eso exactamente fue lo que hizo Doris Lessing, convertirse en escritora siendo madre, en solitario, en Londres, viniendo de África, sin una educación superior ni un puesto de trabajo. Lessing no se hizo escritora gracias a «abandonar» a sus dos primeros hijos. Cuando se separó de ellos no tenía un proyecto intelectual claro y definido, cuando intentó verlos se lo impidieron, cuando decidió marcharse a

Europa ya era —posiblemente— muy tarde para recomponer esa maternidad. Se fue con Peter porque de esa criatura sí se sentía en condiciones de ser madre, y lo hizo a pesar de lo difícil que sería la vida de ambos en Inglaterra. Pero antes de hablar de eso, una observación. En su obra clásica *El nudo materno* Jane Lazarre escribe: «Pese a que las mujeres se distinguen unas de otras igual que los hombres, pese a haber desarrollado personalidades diferentes a través de nuestras innumerables y diversas experiencias, pese a que hemos nacido cada una con un temperamento propio, sigue predominando la imagen de la buena madre… En su peor faceta, la imagen de esta madre es una reina tirana poseedora de un amor prodigioso que ninguna de nosotras emula ni pretende emular. Pero incluso en su mejor faceta, la madre es una persona normal con sus limitaciones, y no la contenedora del vasto tesoro de potencial humano que origina y alimenta este mito cultural. Es fuerte y discreta, generosa y desinteresada, poco exigente, poco ambiciosa: es receptiva y tiene una inteligencia media y práctica, así como un carácter tranquilo, y sabe controlar perfectamente sus emociones. Ama a sus hijos completamente y sin fisuras. La mayoría de nosotras no somos como ella» (p. 16).

Lazarre pone de manifiesto que lo que podríamos llamar la creencia en la existencia de la mujer como un sujeto singularizable y unívoco es la condición para la construcción de nociones esclavizadoras como «la buena madre», «el ángel del hogar» y si se quiere todo el conjunto de atributos con el que se define lo femenino en la contemporaneidad: el recato, la discreción, la fidelidad, la entrega, la sumisión. Lo femenino hace referencia a un conjunto de adjetivos limitantes de la personalidad humana que impiden el desarrollo de cada individuo, en este caso mujer, en toda su diversidad y posibilidades. La sola idea de «la buena madre» describe en realidad a un tipo de mujer cuya condición de madre estará en el centro de su personalidad y de su identidad, dejando poco espacio para ser otras cosas, no digamos ya para hacer, puesto que una buena madre en términos absolutos en realidad no tendrá tiempo para desempeñarse como nada más que eso.

La buena madre, en suma, es la que solo es madre. Y la madre, en este mismo esquema, es la que está presente siendo, como dice Lazarre, fuerte y discreta, generosa y desinteresada, poco exigente,

poco ambiciosa. Tal y como la describe Lazarre y como ella misma conviene, la buena madre ¡no existe! No hay madre que se ajuste a esta descripción, más bien todas las que hemos experimentado la maternidad a duras penas lidiamos con ella, sin perjuicio de que a nuestra vez, nos parezca en ocasiones que merecíamos una de esas buenas madres de ensueño.

De cualquier manera, percibidos los rasgos de la buena madre como de obligado cumplimiento y a pesar de la evidente imposibilidad de desempeñar ese papel sin incurrir en graves daños hacia sí mismas y hacia los otros, muchas mujeres tratarán de encarnarlos. De hecho, en otro pasaje de *El nudo materno*, Lazarre afirma que, en ese sentido, lo fácil es abandonarse a la maternidad («abandonarse» es una expresión que no querría pasar por alto); y lo difícil encontrar un equilibrio entre esa experiencia y la huella que dejará en la personalidad de las mujeres y otras facetas de sus vidas: trabajo, amor, activismo, amistad, enfermedad, creatividad…

En fin, la decisión de Doris se encuadra en una realidad en la que los cuidados se conciben como atribución única de las mujeres, por lo que aspirar a desarrollar otras tareas y otras facetas distintas de la personalidad está penalizado o es directamente irrealizable. Era así en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo y continúa habiendo adherencias de este modelo en nuestros días. La segunda ola feminista confió en que la igualdad de género resolvería todas las complicaciones prácticas y emocionales que surgen cuando intentamos conciliar escritura y maternidad, sexo y amor, compromiso político y libertad personal. Este es precisamente el sueño que persigue Lessing con su «cuaderno dorado», uno en el que vincular las distintas narrativas que integran una vida de mujer.

El cuaderno dorado, la novela más ambiciosa y más conocida —aunque mucho menos leída que nombrada— de Lessing se publica en 1962. Pero recordemos que Doris se hace escritora mucho antes, en 1950, al poco de llegar a Londres, cuando consigue que se publique su primera novela, *Canta la hierba*.

Todo era demasiado

> «¿Es posible que esta sea la esencia de la verdadera memoria? Nostalgia no, no me refiero a ella; al ansia, al lamento, a ese escozor lleno de ponzoña. Tampoco se trata de la importancia que cada uno de nosotros intenta incorporar al pasado: "Yo estaba allí, ¿sabes? Yo lo presencié"».
>
> *Memorias de una superviviente, 1974* (pos. 21).

La vida en el Londres de posguerra debía ser difícil, y aunque austera en lo material, rica y excitante en cuanto a estímulos intelectuales. Y eso, justamente, era lo que Doris Lessing andaba buscando. Su primera vivienda se encuentra cercana a Portobello Road, la arteria que atravesando Notting Hill de sur a norte había sufrido bombardeos sistemáticos durante la guerra. No es difícil imaginarse a la escritora acudiendo a algún pase en el Electric Cinema, que continuaba abierto a pesar de los bombardeos. El mismo año de su llegada los estudios Ealing estrenaban *Passport to Pimlico*, una comedia alocada que contaba la delirante historia de una comunidad de londinenses, vecinos de Pimlico, en el centro de la ciudad, cuyo origen, súbitamente, aparece vinculado al condado de Borgoña. En una escena cargada de simbolismo, los vecinos rompen su carné de identidad, cuya obligatoriedad se había instituido durante la guerra, para celebrar su nueva identidad nacional y vivir una vida independiente a base de pintas y alegría posbélica en los *pubs* de la zona.

Passport to Pimlico es una sátira que explora el carácter londinense y la experiencia de la guerra desde la ironía y la comedia, pero también es un ejemplo del ambiente de trasgresión y confusión que se respira en sociedades posbélicas como la británica. La película insinúa la pregunta más difícil e incómoda de todas las que colectivamente podían hacerse al concluir el enfrentamiento. ¿En nombre de qué se ha desatado toda aquella violencia? ¿Cuánto hubo de arbitrario e inconsistente en un conflicto en el que se dirimieron la vida y la muerte de los ciudadanos y ciudadanas de medio mundo?

La sátira, a pesar del sufrimiento ocasionado por la guerra o

quizá por esa misma razón, era una manera tan válida como cualquier otra de observar el pasado reciente y encontrar la fortaleza necesaria para habitar el incierto y dificultoso presente que se abría paso en el Londres de finales de los años cuarenta, que Lessing describe como una ciudad de edificios agrietados, grises y deslucidos. Había barrios enteros en ruinas, la gente se vestía con ropa fea y deprimente; la comida era mala y el café peor. Los comedores sociales servían carne, verduras de pésima calidad y papillas para los niños. En los restaurantes Lyons, un lujo puntualmente al alcance de la gente corriente, se podían conseguir, como mucho, unos huevos escalfados sobre una tostada de pan o un pescado frito con patatas. Los *pubs* cerraban a las once y, para acceder a ellos, era necesario pertenecer a alguna de sus parroquias, cosa que, para la recién llegada Lessing, no era del todo factible.

De aquella primera casa en la que hablar de política significaba hablar de comida y racionamiento, sitiada por los escombros y los edificios en ruinas, se trasladó a Church Street, donde las cosas no eran muy diferentes. Y sin embargo, a partir de su llegada a esa otra vivienda en Kensington, a la que se muda invitada por Joan Rodker —simpatizante del partido comunista— su vida cambió por completo. Antes de instalarse en Church Street, Doris Lessing es una mujer que ha escrito un libro. A partir de 1950, cuando se establezca en esta nueva vivienda, se convertirá en escritora.

Escritura y maternidad se presentan desde entonces en una relación de complementariedad. A pesar de haber afirmado que era imposible escribir rodeada de niños, tener que organizarse como madre soltera en Londres le impuso una disciplina y unos horarios que le ayudaron a calibrar sus energías y a distribuir mejor su tiempo. Lessing siempre padecerá lo que ella misma llama «el mal del ama de casa» en referencia a la necesidad de organizar, controlar, planificar y, en definitiva, estar permanentemente activa en el espacio doméstico, a pesar de lo cual Doris escribe mucho.

Ursula K. Le Guin cuenta en *The Daughter Fisherwoman's*
que Harriet Beecher Stowe, la autora de *La cabaña del tío Tom*, solía escribir en la mesa de la cocina. Como dice la propia Le Guin, es fácil recurrir a la respuesta más sencilla cuando nos preguntamos por qué Harriet —como hicieron tantas otras— aceptó trabajar bajo

unas condiciones que, *a priori*, no parecían las mejores. Es fácil recurrir a una respuesta de argumentario: la pobre Harriet, una víctima más del patriarcado, no tenía ninguna otra alternativa. Es verdad que desde, al menos, la publicación de *Silencios*, de Tillie Olsen, en 1962, sabemos que las mujeres lo han tenido muy difícil para escribir y sobre todo publicar siendo madres, pero también lo es que en ese mismo año Lessing publica *El cuaderno dorado* y que en esa misma década otras madres están consiguiendo la aparente proeza de sacar libros al mercado. La propia Ursula K. Le Guin lo está haciendo, a pesar de que, como ella misma cuenta, no tuvo durante mucho tiempo un cuarto propio, ni siquiera una mesa propia en la que trabajar, por lo que se sentaba en una esquina de la mesa familiar con un cuaderno, mientras la vida bullía, interfería y, en definitiva, tenía lugar alrededor de ella.

Yo misma escribo estas páginas en una mesa de trabajo instalada en mi dormitorio, a trompicones, generalmente de noche, aprovechando el silencio de la casa y la calma que la oscuridad y la quietud nocturna desprenden. Escribo sobre Doris Lessing y Kate Millett y lo hago desde mi subjetividad y mi experiencia. El libro que resulta nace de las condiciones en las que se elabora tanto como de mis intereses, que tienen mucho que ver —precisamente— con las circunstancias bajo las que las mujeres han pensado y escrito y los temas sobre los que han decidido o se han visto abocadas a hacerlo. Por esa razón, este libro habla en el fondo tanto de estas escritoras como de mí, no como una autora particular de textos sino como una de esas muchas mujeres que escribe sobre otras mujeres porque solo de esa manera piensa que puede entenderse a sí misma. Un ensayo como este, que no se ciñe a los rigores del trabajo académico y cuyo interés, por tanto, no reside en la presentación de hipótesis renovadoras ni de materiales nuevos, no forma parte de ninguna genealogía feminista, sino de una epistemología feminista.

Aquí no vindicamos, antes al contrario, damos pábulo a toda clase de dudas y cabida a todo tipo de incertidumbres. La recuperación de las experiencias de vida y las obras de otras mujeres feministas da pie a un ensanchamiento de una autoconciencia feminista, la mía propia, que extiende una invitación a las lectoras de este libro a comprometerse con una

forma muy particular de incomodidad que, bajo mi punto de vista, es el principal legado afectivo y epistemológico del feminismo.

Volviendo a Doris Lessing, la escritora recuerda en sus memorias cómo se despertaba a las cinco de la mañana para leer cuentos a Peter durante al menos dos horas, hasta que llegaba el momento de llevarlo a la escuela. Entonces comenzaba su jornada de trabajo. Ninguna de las dificultades que Doris enfrentó durante la crianza de Peter, ninguna de las rémoras a su labor de escritura, aparentemente, tuvieron que ver con el hecho de ser madre. Doris organizó el trabajo fuera y dentro de la casa con mucha solvencia y, lo que es tanto o más importante, buscó ayuda en todo lo referente a los cuidados de su hijo. Se apoyó en vecinos, amigos y camaradas. Supo delegar cuando lo necesitó. Cuando acudió a terapia, cosa que —según cuenta— hizo para superar los conflictos con su madre y en parte también como una forma de protestar el consenso comunista en torno a la superficialidad de este tipo de prácticas, no fue para hablar de Peter o de sus dos primeros hijos, sino de sí misma.

Y como si de una terapia se tratara, en sus memorias Lessing habla extensamente de sí misma de una manera que hace explícita la tensión en torno a la verdad que cualquier tarea autobiográfica o memorialista comporta: ¿cuánta verdad contar?

«Cuanto mayor me hago, más secretos tengo», dice en *Dentro de mí* (p. 24). Si en un primer momento Lessing parece vincular verdad a intimidad o, lo que es lo mismo, parece hablar de verdad como «revelación de secretos», conforme avance en la empresa autobiográfica que emprende con la publicación de *Dentro de mí* y *Un paseo por la sombra* iremos percibiendo una conexión creciente entre la intimidad y la supresión de las mujeres del recuerdo colectivo y de la historia. Si las mujeres han ocupado el espacio de la intimidad de un modo particular y hegemónico, y si lo íntimo es algo que no trasciende porque se considera irrelevante para conocer la verdad, entonces mujeres y verdad se nos presentan como dos categorías extrañas, ajenas, pertenecientes a órdenes diferentes.

«A las mujeres a menudo las borran del recuerdo, y luego de la historia», afirma la autora en *Dentro de mí* (p. 25). Así como para Simone de Beauvoir la participación de las mujeres en la historia tiene lugar a instancias de los hombres, para Lessing lo que sucede es que «los verdaderos agentes y promotores de determinados

acontecimientos quedan fuera de los libros de historia, y ello se debe a que la memoria misma decide rechazarlos» (p. 25). El olvido intencionado de las mujeres es lo que les niega su agencia en el relato, lo que hace que este se cuente faltando a la verdad, de la que no puede darse testimonio sin tomar en consideración lo que sucede en la intimidad, recordemos, el espacio hegemonizado por las mujeres.

Si para Beauvoir las mujeres han sido meros testigos en la historia de los hombres, como diría Joyce Johnson, personajes secundarios, para Lessing el problema es que la historia no se cuenta incorporando toda la verdad, pues deja fuera lo íntimo, donde las mujeres juegan —por el rol históricamente atribuido a su género— un papel decisivo. No es lo mismo pensar que las mujeres han sido subalternas en la historia que creer que la historia puede y debe contarse haciéndolo desde espacios de subalternidad como los históricamente ocupados por las mujeres. La diferencia entre Beauvoir y Lessing, en este punto, marca un salto de gigante en el modo en que el feminismo ha conceptualizado y explorado la historia y el lugar que las mujeres debían ocupar en los relatos sobre el pasado, tan necesarios para construir futuro.

Por otra parte, en sus memorias Lessing redime algunos acontecimientos de su vida, pasajes y recuerdos, a través de una retórica de su propia memoria personal que selecciona temas para explayarse en algunos y hurtarnos otros tantos. Y, como según afirma, la verdad de una vida particular es esquiva porque existen las perspectivas cambiantes —sospecho que abrumada en un plano puramente teórico por su tarea—, Doris decide hacer lo que mejor sabe: eludir, esquivar.

Al final, la verdad, lo que el análisis de la intimidad revela, tiene que ver menos con lo que se recuerda y mucho más con lo que activa los recuerdos, es decir, con la perspectiva. Enfocar, con relación a la memoria, supone escoger. Y escoger, en general, implica dejar fuera. ¿Qué es lo que Lessing no cuenta? Teniendo en cuenta que ella misma admite estar escribiendo su autobiografía como un acto de «autodefensa» —que otros escriban sobre ella, algo que está ocurriendo en los años noventa, le resulta de lo más amenazante—, la escritora británica decide organizar sus recuerdos, poner a trabajar la retórica de la memoria, imputándoselos a dos

yoes diferentes, a los que llamará —con tremenda ironía y desparpajo— la anfitriona (*the hostess*) y la observadora (*the observer*).

La primera acoge y brinda refugio, calor y apoyo; es la mujer que todo el mundo espera que Doris Lessing sea. La observadora es, por su parte, un ser crítico, inclemente, inclinado a la locura, que tiene aspiraciones que no se ajustan al espíritu de los tiempos ni a las superficiales «olas sociales» que autorizan lo que hay que ser en cada momento. La anfitriona se acomoda y asume el *Zeitgeist* en su totalidad; la observadora va contracorriente. En sus propias palabras: «Esta personalidad de Anfitriona, brillante, servicial, atenta, receptiva a lo que se espera de mí, es en verdad muy fuerte. Es una protección, un escudo, para el yo particular. Cuán útil ha sido, y lo es ahora, cuando me entrevistan, me fotografían, cuando me convierten en una persona pública para uso público. Pero detrás de toda esta amabilidad había alguien distinto, la observadora, y es a ella a quien acudo, en la que me refugio, cuando pienso que mi vida será propiedad pública y no hay nada que yo pueda hacer al respecto. Nunca tendrás entrada aquí, no puedes, propiedad privada, definitiva e inviolablemente. Lo llaman soledad, es un lugar que no se puede compartir con nadie, nunca, pero que es lo único a lo que podemos recurrir. A mí, a mi Yo, a esta sensación de mí. A la observadora nunca nadie la puede tocar, probar, sentir, ver» (*Dentro de mí*, p. 36).

Esa «sensación de mí» es la que toma la palabra y nos cuenta que la pequeña Doris tuvo una infancia de niña herida e infeliz. Su contexto social, familiar y personal le resultaba lejano y violento. Una madre que se sostiene en pie contra sus hijos es un dolor para la niña Doris, sin necesidad de que —como dice la propia Lessing— haya que hablar de maltrato para entender el sufrimiento causado sobre todo a la más pequeña, aquella «niña original», sensible e inteligente que nunca entiende por qué motivo mamá se empeña en hablar con las visitas sobre su revoltosa hija menor como si ella no estuviera presente. Aquella niña original que, sin embargo, se contiene y surfea la «ola social» sin contravenir el espíritu de su tiempo, del que es tan hija como de su propia madre. Recordemos que, según ella misma, Lessing se casó por imperativo social, fue madre por el mismo motivo y, también por el *Zeitgeist*, se hizo

comunista acabando por dejar de serlo.

A principios de la década de los años cincuenta Doris Lessing viajó a la Unión Soviética. Lessing había solicitado su afiliación al Partido Comunista cuando ya albergaba serias dudas sobre la oportunidad política y la capacidad transformadora del comunismo. Lo había hecho para, como cuenta en sus memorias, dar salida a una neurosis. La escritora encarnaba a través de un acto tan inconsecuente las contradicciones de su siglo. Conscientes algunos de sus conocidos y correligionarios del carácter tentativo de su decisión, la emplazaron a incorporarse a una delegación de intelectuales británicos que participarían en el «Llamamiento de Escritores por la Paz en el Mundo», celebrado en la Unión Soviética. La participación de Lessing en este evento era la condición que la dirigencia del partido impuso a la escritora para verificar su afiliación.

Si te habías socializado —como era su caso— en círculos comunistas y habías participado del repertorio intelectual que se desplegaba desde los mismos, lo lógico era intensificar tu compromiso con el partido, incluso teniendo dudas como las que ella tenía y compartía con sus allegados. Pero si tenías dudas, también era razonable que el partido estudiara tu solicitud y te impusiera alguna clase de condición para garantizarse un compromiso inquebrantable. Doris Lessing viajó a la Unión Soviética.

En el primer encuentro que los visitantes británicos celebraron con los representantes soviéticos, y tras escuchar las intervenciones institucionales de los segundos, tomó la palabra Naomi Mitchison. Lessing nos cuenta en el segundo tomo de sus memorias (*Un paseo por la sombra*, 1997) lo siguiente: «Aquella mujer madura, con un aspecto no muy distinto de un simpático *terrier*, dijo que había estado en Moscú en los años veinte, que había protagonizado la relación amorosa más maravillosa del mundo y preguntó por qué la Unión Soviética había adoptado una actitud tan hostil hacia el amor libre» (pp. 97-98).

La escritora recuerda cómo los rostros cambiaron de expresión, mostrando una perplejidad creciente. Las risas pugnaban por salir, pero la seriedad y la sobriedad del recinto y su atmósfera evitaron un incidente diplomático cuando Naomi Mitchison acusó a los

soviéticos de reaccionarios en materia amorosa. Mitchison no era una ciudadana soviética, ni siquiera era una ciudadana media procedente de las clases subalternas en su Gran Bretaña de origen. Era una intelectual que llevaba una vida austera y para la que el comunismo de Estado dibujaba un mundo en el que no cabían algunas de las convicciones que ella, como Doris Lessing, tenía en torno a las relaciones personales y la libertad sexual. La brecha entre la idea del comunismo que podían tener los intelectuales occidentales y la experiencia de las masas ciudadanas bajo un socialismo de Estado era inmensa.

Cuando Lessing constata la distancia que media entre el comunismo como un proyecto fraguado en espacios afectivos e intelectuales desde los que se intentaba irradiar y difundir un ideario de justicia y transformación social y el comunismo como experiencia concreta en los países en los que es un régimen de gobierno decide —según le cuenta a su amigo el historiador E. P. Thompson— dejar de ser comunista para ser solamente escritora. Entonces se concentra en la escritura de *El cuaderno dorado*. Y, sin embargo, tal vez esta sea su obra más política.

Esta voluminosa novela se compone de una serie de notas y comentarios organizados en distintos libros. En *Mujeres libres* se cuenta con realismo y en ocasiones un elevado nivel de detalle la historia de la escritora Anna Wulf, trasunto de la propia Lessing, y de su amiga Molly Jacobs, *alter ego* de Joan Rodker. Ambas mujeres hablan de sus amores, sus hijos, sus trabajos y sus militancias respectivas. En el cuaderno negro Anna evoca su pasado en Rodesia, tema principal de su única novela publicada; un éxito que la escritora no termina de superar porque se encuentra sumida en un bloqueo creativo. En el amarillo, Wulf se centra en sus experiencias sentimentales y sexuales a través de una ficción que lleva por título *La sombra de la tercera persona*, en la que en realidad cuenta el final de su propia historia de amor. En el rojo reflexiona ampliamente sobre su adhesión al Partido Comunista y su desvinculación del mismo y en el azul va dando cuenta y testimonio de los acontecimientos políticos más relevantes de la época; desde la guerra de Corea hasta el conflicto en el Canal de Suez, la creación de la bomba de hidrógeno y la carrera armamentística, pasando por la represión en Checoslovaquia, el macartismo en Estados Unidos y

el *apartheid* en África.

En el cuaderno dorado Anna deja aflorar una especie de flujo de autoconciencia con la intención de dar coherencia a lo que aparece disperso y fragmentado. Anna siente la necesidad de llevar a cabo esa tarea desde el momento en que constata que: «El tiempo había desaparecido y mis recuerdos no existían. Yo era incapaz de distinguir entre lo que me había inventado y lo que había experimentado, si bien sabía que todo lo que me había inventado era falso» (p. 883). Ante semejante caos (palabra que aparece hasta en una veintena de ocasiones en la novela) se intenta «elaborar», en un sentido analítico, más que construir un orden.

A través de estos varios registros narrativos, Anna se nos presenta como un sujeto cambiante según la perspectiva se coloque en su vida sexual, emocional, política o artística. Sus cambios apuntan en una dirección sin un cierre claro; Anna no evoluciona, vive y reflexiona sobre lo vivido al punto de confundir ficción con experiencia; y lo hace en distintos planos y bajo ángulos diferentes.

En el trasfondo del libro late la idea de que cualquier intento por contar una historia desde una perspectiva unívoca y teleológica está condenado al fracaso y es en esencia deshonesto. En sintonía con Virginia Woolf, a la que Lessing tanto admiraba, Doris trata de escribir como quien vive. La novela explora la idea de que la vida íntima —que tanta verdad esconde— no puede comprenderse ni contarse al margen del clima político e intelectual, del espíritu de la época.

El cuaderno dorado es, además, una novela de tesis que impugna todas las tesis e ideas que explora. Un único planteamiento se presenta como inapelable e irreductible: las clasificaciones binarias —tan determinantes en el siglo XX— son peligrosas. Hombre, mujer; vínculo, libertad; bien, mal; sí, no; capitalismo, socialismo; sexo, amor son dicotomías falsas y desvitalizadoras. Y puesto que la política se organiza a partir de binarismos y etiquetas del estilo de las mencionadas, y puesto que Anna/Doris desea trascender ese tipo de lógica, le sucede que pierde la capacidad y el interés por hablar un lenguaje político. Anna se sentirá únicamente inclinada a vivir y escribir sobre la vida. La novela explora, precisamente, cómo puede hacerse algo así. Lo único que Anna sabe con seguridad es que quiere vivir del modo más pleno posible, sin

limitaciones ni cortapisas: libremente. El comunismo, como la vida familiar en Rodesia en los años cuarenta, se ha convertido en fuente de opresión y en consecuencia hay que abandonarlo.

Lessing explica cómo el Partido Comunista era para sus integrantes en el territorio del Imperio británico una identidad emocional. En un determinado momento Anna dice en *El cuaderno dorado*: «[…] me hice "comunista" porque la gente de izquierdas era la única en la ciudad que tenía cierta energía moral, la única que admitía que la segregación racial era algo monstruoso. No obstante, siempre había dos personalidades en mí: la "comunista" y Anna. Anna juzgaba a la comunista todo el tiempo, y viceversa» (p. 117).

En sus memorias Lessing afirma que la gente se hace comunista por el cinismo de sus propios gobiernos, porque se han enamorado de un comunista o porque los llevaron a una reunión o manifestación y se vieron arrastrados por la emoción de las masas. Porque encontraron atractivo el ambiente conspirativo del partido o porque eran idealistas ya antes de comunistas. En su caso, confiesa, se debió a que por primera vez en su vida conoció a un grupo de personas *que lo leían todo*. Por temperamento es una simpatizante —recordemos que Lessing huyó de su primera familia porque se ahogaba, porque necesitaba salir y transformar el mundo— pero sus convicciones políticas la alejarán con el tiempo del partido. ¿Qué significa para alguien como Lessing formar parte de una organización de estas características? ¿Y qué significa quedarse fuera? Otra vez Anna: «Dijo algo que se me ha quedado clavado en el cerebro: que todo comunista que, en Occidente, ha permanecido en el Partido a partir de una fecha determinada, lo ha hecho a causa de un mito privado. Algo así. De modo que me pregunto: ¿cuál es mi mito privado?» (p. 246).

Quedarse fuera del partido implica renunciar a un mito privado. Tal vez el de Doris Lessing fue el de cambiar el mundo, transformarlo y quizá hubo un momento a partir del cual tuvo claro que la tarea estaba fuera de su alcance. Puede ser que constatar la existencia de multitud de problemas para los que el proyecto comunista no tenía una respuesta porque ni siquiera los identificaba como tales le hiciera desconfiar.

Por ejemplo, cuando Anna acuda a hacer visitas para pedir el

voto a barrios obreros encontrará que la mayoría de las mujeres afirman votar lo que les dicen los maridos. En una tarde en la que Anna visita familias que habitan ciertas áreas llamadas «dudosas», porque el voto no está aún decantado, encuentra hasta cinco mujeres solas enloqueciendo en silencio. Las mujeres están solas a pesar de la compañía de sus maridos e hijos; aisladas, abandonadas, perdidas y anuladas. Nadie parece percibir que las tareas reproductivas —los trabajos de cuidados que las mujeres desempeñan— son tanto o más enajenantes y alienantes que las productivas, que acostumbran a recaer en los hombres. Las mujeres de las clases trabajadoras son dependientes, inseguras e infelices y el comunismo no parece estar en condiciones de dar respuesta a sus insatisfacciones ni resolver los problemas que sufren porque no cuestiona ni el machismo ni el patriarcado; ignora intencionadamente la posición de subalternidad de las mujeres, a las que responsabiliza de sus problemas, del mismo modo que el capitalismo culpa a las clases trabajadoras de su propia miseria.

El comunismo no les da a estas mujeres los instrumentos precisos para pensar su circunstancia social en clave de estructura, por lo que las mujeres tienden a creer que son ellas las que no encajan en el sistema. Según Anna, todas las mujeres con las que ha hablado han terminado por afirmar: «Hay algo en mí que no funciona».

Es en conversación con otra camarada cuando Anna comprueba la desesperada situación en la que se encuentran las mujeres de las clases trabajadoras, cuando entiende que sus impresiones son certeras. Su amiga le proporciona una valiosa clave para entender su propio activismo, sus dudas y dilemas:

«El país está lleno de mujeres que enloquecen a solas… —Y tras una pausa ha añadido, con algún matiz agresivo, la otra cara de la inseguridad, el sentimiento revelado por las mujeres con quienes he hablado—: En fin, yo también era así antes de ingresar en el Partido y de encontrarle un sentido a mi vida» (p. 256).

Hay mujeres —y entre ellas está para su desesperación la propia Anna— para las que el comunismo ha sido a lo sumo un bálsamo, una cura temporal contra la soledad y el hastío, un estilo de vida que consideraron por un tiempo compatible con el ejercicio de su libertad personal en el terreno de los afectos y de la sexualidad. Sin

embargo, Anna/Doris termina por verificar que el comunismo permanece indiferente al sufrimiento de las mujeres e insensible ante sus opresiones.

Es cierto que Doris Lessing siempre estuvo mucho más interesada en la liberación de las mujeres en clave individual, en la que todo lo relativo a la intimidad —el sexo, la maternidad, el amor— tenía prioridad sobre lo colectivo, es decir, sobre pensar la categoría mujer como el resultado de una estructura social cambiante que, no obstante, preservaba su última ratio de subalternidad como rasgo unificador.

Lessing experimentó con el amor libre durante treinta años, entre 1940 y 1970, con un nivel de satisfacción personal relativo. Tal es así que, como otras muchas mujeres, al enfrentarse con la menopausia optó por vivirlo como un momento de verdadera y profunda liberación personal. Su decisión de dejarse crecer el pelo y recogerlo en un moño bajo —que le otorgaba un aire atemporal de apacible matrona, como cuenta Lara Feigel en su mencionado ensayo *Free Woman*— es un gesto que marca un hito, una decisión personal y una curiosa declaración de intenciones. Lessing no claudica, se libera. La diferencia es importante. La tuvo muy clara Simone de Beauvoir, quien en *El segundo sexo* escribe:

«Desde el día en que la mujer acepta envejecer, su situación cambia. Hasta entonces era una mujer todavía joven, luchando afanosa contra un mal que misteriosamente la afeaba y deformaba; ahora se convierte en un ser diferente, asexuado pero completo; una mujer mayor. Se puede considerar entonces que la crisis de la menopausia está liquidada. No hay que deducir por ello que ahora le será fácil vivir. Cuando ha renunciado a luchar contra la fatalidad del tiempo, se abre otro combate: tiene que conservar un lugar en el mundo» (p. 793).

Es el «hasta aquí» de Doris, su particular puesta en escena de un giro vital que, teniendo en cuenta su trayectoria sentimental, tiene una notable importancia.

Antes de marcharse a Londres, Lessing había estado enamorada de John Whitehorn y dos de sus correligionarios en la RAF y antiguos compañeros en Cambridge: Coll MacDonald y Leonard Smith. Casada por entonces con un amigo de todos ellos, Gottfried Lessing, Doris explicaba a John en una carta de 1948 que no podía

imaginarse a sí misma no amando a diferentes personas al mismo tiempo y de maneras distintas. Sin embargo, en *El cuaderno dorado* Lessing dará cuenta ampliamente de lo difícil que resulta conciliar la libertad que el establecimiento de múltiples relaciones sentimentales y sexuales requiere con la emergencia de vínculos, de lazos entre las personas implicadas, que a menudo alguna de las partes —por lo general los hombres mucho más que las mujeres— siente como ataduras y limitaciones. Este tipo de experiencias encuentran su espacio en la novela de 1962, con su brillante y compleja exploración de las maneras en las que el amor hace que incluso las así llamadas «mujeres libres» dejen de serlo.

Doris Lessing mantuvo un buen número de relaciones sexuales y sentimentales antes de marcharse de África. Al llegar a Londres, enseguida se encontró cómoda en el círculo artístico, promiscuo y divertido que rodeaba a su anfitriona y con el tiempo amiga Joan Rodker, pero también sintió pronto la necesidad de tener cerca a un hombre con un mayor nivel de compromiso. Durante un tiempo lo encontrará en Jack, un comunista checo con el que —entre otras cosas— pasará un mes en España viajando, disfrutando del país, de la vida y del amor con un presupuesto de menos de cincuenta libras. Hubo otros viajes y momentos importantes con Jack, pero ninguno evocará en Doris tantos y tan buenos recuerdos, activados —según parece— con el mero olor de los pimientos verdes.

Más tarde conoció al norteamericano Clancy Sigal e inició con él la única relación sentimental seria que Doris mantuvo con un escritor. Sigal era siete años más joven que Lessing cuando se conocieron en 1957. Había trabajado como guionista en Hollywood y, acosado como tantos otros por las persecuciones macartistas, decidió dejar su país y poner rumbo a Inglaterra donde se estableció con el propósito de escribir una novela.

Lessing y Sigal reinventaron en distintas ficciones y textos autobiográficos su primer encuentro en los siguientes años de sus vidas, lo que dio lugar a una sucesión de «novelas en clave» que Roberta Rubenstein ha desgranado en *Literary Doris Lessing, Clancy Sigal, and Roman à Clef*
Half-Lives:
. Lessing construyó personajes basados en Sigal en *El cuaderno dorado* y en la obra de teatro *Play with a Tiger*, escrita en 1958 y

estrenada en 1962. Clancy, por su parte, llevó consigo el recuerdo y la impronta de Doris en su obra durante más tiempo. Aparecen versiones o recreaciones de la escritora en *Zone of the Interior* y en *The Secret Defector*, así como en relatos cortos y una obra de teatro para la BBC titulada «A Visit with Rose».

Formaban una pareja, en cuanto al reparto de roles, de lo más convencional. Sigal contó que lo que le gustaba y excitaba de Doris era sobre todo su manera de cocinar, que parecía importarle bastante más que su literatura. El americano trataba desesperadamente de escribir una novela sin conseguirlo. Sufría una ansiedad extrema, que le provocaba toda clase de desórdenes físicos. Doris Lessing hizo lo posible por descifrar la mente de su amante, cuyas múltiples personalidades le provocaban a ella, a su vez, un estrés extenuante. Y sin embargo, la psicosis compartida que fue instalándose entre ellos dio paso a un periodo de fertilidad creativa.

Ambos habían leído *The Divided Self* (1960) de R. D. Laing y se interesaron por la idea de que la locura es una manera legítima de responder a la opresión social; una forma de liberación que necesita un acompañamiento y un cuidado, no actos violentos de supresión de la personalidad. Laing se había convertido en un icono de la contracultura desde la publicación de su libro. No se oponía a la existencia de la psiquiatría, sino a la psiquiatrización de las mentes humanas. Su propuesta consistía en que el terapeuta se condujera con un escrupuloso respeto por su paciente, su personalidad y circunstancias concretas, de tal manera que no quedara desdibujado y a la postre oprimido bajo la pesada carga de un diagnóstico que, demasiado a menudo, contribuía más a nutrir registros estadísticos que a favorecer una cura.

Estas nociones están muy presentes en *La ciudad de las cuatro puertas* de Doris Lessing, la última novela del ciclo *Los hijos de la violencia* y en *Instrucciones para un descenso al infierno* (un libro que Doris Lessing dedicó, por cierto, a su hijo John). En la primera, Lynda, la esposa de Mark, el hombre de quien termina por enamorarse Martha —recordemos, protagonista de los anteriores cuatro volúmenes de *Los hijos de la violencia* y *alter ego* de Doris Lessing— es tomada por loca y condenada por su familia a vivir en el sótano de su propia casa. Sin embargo, conforme Martha va

conociendo más a Lynda, se da cuenta de que está mucho más cuerda que los demás miembros de su familia. Martha termina por mudarse con ella al sótano para comportarse y sentir lo que siente Lynda y es así como comprende que existe la posibilidad de leer la mente y que esta capacidad se ha perdido en las sociedades occidentales, por su rechazo a reconocer el poder del inconsciente.

Lessing había experimentado con la locura, se había sumergido en su inconsciente de un modo aséptico y controlado. Durante unos días se había encerrado en una habitación, sola, privándose de alimento y sueño. Había tomado mescalina y bajo su influencia tuvo una experiencia de renacimiento que —según contó— la arrancó del estado de guerra en el que había venido al mundo (recordemos que había nacido en 1919) y nutrió su espíritu con un paisaje mucho más cálido y apaciguador. Este viaje está de alguna manera recreado en *La ciudad de las cuatro puertas*, cuando Martha decide someterse al mismo aislamiento voluntario que experimentó Doris y sale de él «como si le hubieran dado la vuelta, como a un globo o a un vestido», segura de estar mucho más cerca de sí misma, de saber quién es.

A pesar de las convicciones que Lessing desarrolla en torno a la locura, hay un momento en el que lidiar con Clancy y sus desórdenes se convierte en una tarea imposible. La escritora le llegó a enviar a varios psiquiatras, entre otros a Jack, su anterior amante, que prescribió una terapia de electrochoques de la que el americano salió huyendo, para terminar por romper con Lessing en 1962. Ella volvió a beber más de lo aconsejable; él se hizo activista antipsiquiatría.

Instrucciones para un descenso al infierno se publicó en 1971. Para entonces Jenny Diski llevaba un tiempo acogida por Doris Lessing, a pesar de lo cual había sufrido un nuevo ingreso en un hospital psiquiátrico. Lessing se inspira en un interno de ese mismo centro para componer el personaje principal de su novela. Charles Watkins es un profesor de clásicas sumido en un estado de postración mental tal que ha olvidado cuál es su verdadera identidad. Watkins regala a quienes tiene a mano las historias de sus asaltos esquizofrénicos, en las que hay experiencias de participación en rituales de sangre en tribus de la selva, vuelos a lomos de un pájaro blanco sobre el océano de los muertos y viajes

al espacio. Los médicos se dividen entre quienes quieren someterle a una terapia de electrochoque y quienes proponen métodos más suaves para que Watkins recupere la cordura, como una terapia del habla. En la contra de ese libro leemos: «Doris Lessing cree que el tratamiento que la sociedad dispensa a los enfermos mentales es el punto ciego más grande y oscuro de nuestra civilización, y que es a través de la mente de quienes se han quebrado que las verdades que elegimos ignorar vuelven a nosotros como mensajeros disfrazados en mitos y cuentos de hadas». El reclamo es elocuente y es fácil suponer, por razones que veremos más adelante, que Kate Millett quedó fascinada con su lectura.

Así como la locura —entendida de un modo amplio como un conjunto de experiencias de evasión o enajenación— pudo ser durante un tiempo un modo de apertura de la mente y el espíritu a nuevas formas de experiencia y conocimiento, en un determinado momento Doris Lessing se inclinará por la práctica del sufismo, a partir de las enseñanzas de Idries Shah, quien se dice destinado a desempeñar un papel fundamental como mediador entre la humanidad y una corriente cósmica más allá de las estrellas con la que aquella debe armonizarse, pues solo así el individuo logrará salir de la prisión en la que permanece confinada el alma humana. Ahí es nada.

En suma, la deriva de Doris Lessing hacia creencias o ideas con un cierto componente esotérico y un carácter crecientemente individualista (y hedonista) se intensificará conforme lo haga su desencanto con la política. El siglo se desgasta y con él lo hacen los bríos transformadores de una o dos generaciones que hicieron de la conciencia y el compromiso político el centro de sus vidas. La evolución personal de Lessing en materia política e ideológica no debe en todo caso hacernos perder la perspectiva de que siempre fue una escritora enérgica, sagaz, insistente y deslenguada. Una mujer activamente incómoda, poco común y absolutamente enraizada en su siglo; el del canto de cisne del colonialismo, las guerras, los fascismos y el comunismo.

La escritora evaluó su época a través de su personal implicación en los dramas de su tiempo. Doris Lessing se convirtió en madre porque se dejó llevar por una «ola social»; y dejó de serlo porque optó por comprometerse consigo misma. Volvió a hacerlo cuando la

maternidad, sencillamente, le encajaba y estaba preparada para ejercerla. No dio por bueno lo que Ursula K. Le Guin ha llamado el «mito del escritor heroico», cuya creencia implica que los trabajos de escritura y maternidad son incompatibles. No se avino a la creencia de que las mujeres deben hacer (y cuidar) bebés en lugar de libros ni a lo que Alicia Ostriker nos advirtió que es una variante del mismo dilema: a saber, que las mujeres deben hacer libros en lugar de bebés. De alguna manera, el estigma de mala madre que pesa sobre Doris Lessing tiene más que ver con su impugnación a estos mitos o creencias que con la separación de sus dos primeros hijos. Y eso es, sobre todo, lo que hace de ella una feminista incómoda.

Se hizo comunista porque le pareció que su lugar estaba en ese tipo de círculos, en los que la cultura y la intelectualidad tenían valor. Abandonó el comunismo por la soberbia intelectual que según ella comenzó a percibir entre sus seguidores y por los estragos que el socialismo de Estado estaba causando en la Unión Soviética, así como por la indiferencia de esta ideología hacia los problemas de las mujeres. Un cierto principio de realismo guio muchas de las decisiones más importantes de su vida. La observadora le abría los ojos a la anfitriona; la loca —en la perspectiva de los demás— se imponía a la neurótica —en la suya propia.

Lessing, tan impertinente y libre como fue, reconoció que a menudo se «dejaba definir» y que no siempre conseguía sobreponerse a esquemas de pensamiento ajenos. De hecho, los asumía al punto de jugar el papel de histérica hasta que con los años se fatigó lo suficiente como para dejar de hacerlo. En lugar de incumplir las expectativas de los demás, encolerizarse y confrontar, a partir de cierto momento decidió eludir el conflicto. Pero hasta ya muy entrada en años Lessing peleó, se rebeló y se agotó. La niña original se convirtió en una mujer incómoda. En todas las etapas de su vida fue un ser fuera de la norma, una vindicadora de la libertad.

Doris Lessing combatió lugares comunes de su tiempo gracias a su formación autodidacta y heterogénea y su independencia intelectual, y desde sus prejuicios burgueses —la atalaya de su inmenso capital cultural, con un individualismo feroz y, en ocasiones, una indisimulada falta de empatía, pero también con

grandes dosis de valentía y respeto por sí misma. Y, sin embargo, algo en ella la lleva, a menudo, a dejarse ir, a abandonarse, a ausentarse y claudicar. La anfitriona, hueca, se impone a la observadora que, cargada de razones, se hace a un lado para facilitar una cierta forma de devastación en la que sin duda la circunstancia de ser mujer de Lessing juega un papel importantísimo. Como aquella vez que se dejó examinar por un ginecólogo insolente en presencia de un grupo de estudiantes cohibidos, con la colaboración de una enfermera malencarada e insensible. En las historias de Lessing siempre hay mujeres inefables, colaboradoras necesarias del patriarcado en nuestra perspectiva, seres endebles y envilecidos —sin más— en la de ella.

Su experiencia de vida acrisola el siglo; es verdad que camina de la mano del espíritu de su tiempo, como también lo es que en Lessing la permanente tensión entre la anfitriona y la observadora da lugar a dilemas que no se resuelven en una suma cero. Hay margen para hacer las cosas de un modo u otro y en ese margen, las opciones vitales de Lessing y su selección de los recuerdos y del tono con el que contarlos, expresan un devenir conflictivo y por eso mismo verosímil. A pesar de su inercia hacia lo que ella misma llamaba posiciones falsas, a pesar del gran peso de la anfitriona en su vida —y de su consecuente inclinación a tomar decisiones que entraban en contradicción con sus deseos verdaderos, dañando en ocasiones a terceros— y de su elitismo intelectual, Lessing es un ejemplo de muchas cosas. Lo es sin duda de compromiso en la denuncia de todas las cárceles que habitamos: el colonialismo, el belicismo, el comunismo y, por qué no, el feminismo de lema fácil que arrastra consigo una visión reduccionista y a la postre conformista del mundo. Lessing nos deja una narrativa producida desde los rigores de la autoconciencia, exigente y turbadora, vigente y políticamente desafiante. Fue una mujer que lo hizo todo, a pesar de que todo era demasiado «[…] ¿por qué, de tantos recuerdos infantiles, solo unos pocos son festivos, agradables, felices, o al menos cómodos? ¿Aquel hambriento, furioso corazoncito simplemente se niega a ser apaciguado? ¿Hay algún indicio en el episodio del fotógrafo? Contaba tres años y medio. Sobrevive una fotografía de una niñita pensativa, para quien le interese, pero se da el caso de que recuerdo lo que sentía. Había habido una larga

regañina y preocupación y problemas respecto de un vestido, de terciopelo marrón, y que daba calor y picaba. Había sido difícil enfundarme las medias, estaban torcidas y arrugadas y tuvieron que sujetarlas con una goma. Mis zapatos nuevos eran incómodos. Me habían cepillado y alisado el pelo repetidamente. Había un taburete acolchado en el que se suponía que yo debía sentarme, pero era difícil subir y luego quedarse allí, porque era resbaladizo. También me habían colocado en una gran silla sólida de madera tallada, pero luego ellos dijeron que no era adecuada para mí. ¿Ellos?… mi madre y el fotógrafo, un profesional, con un estudio lleno de pantallas japonesas con crepúsculos y escenas lacustres y cigüeñas voladoras, de sillas y mesas y cojines y animales disecados como escenario para los niños. Pero yo insistí en que quería mi propio osito, sucio, pero al fin y al cabo mi amigo. Me sentía rebajada y nerviosa y culpable, porque provocaba tantos problemas: como siempre era como si mi madre hubiera atado, pero demasiado rápido y sin destreza, un gran paquete desmañado —yo— y no encajara en ninguna parte, y de repente se pudiera deshacer y abrirse y dejarme caer. Me sentía agotada. Aquel triste y pequeño agotamiento es la base o el fondo de todos mis recuerdos. Todo era excesivo, este era el problema, demasiado alto, o demasiado pesado, o demasiado difícil, o demasiado estridente o brillante, y yo nunca podía dominarlo todo, aunque ellos esperaban que lo consiguiera» (*Dentro de mí*, pp. 61-62).

Todo era demasiado.

Kate Millett. La época es política y lo personal también

> «Las mujeres a menudo nos hemos sentido desquiciadas cuando nos hemos aferrado a la verdad de nuestra experiencia. Nuestro futuro depende de la cordura de todas y cada una de nosotras y nos jugamos algo muy profundo, más allá del plano personal, en el proyecto de describirnos nuestras respectivas realidades tan cándida y exhaustivamente como nos sea posible.
> Hay frases que nos ayudan a reconocer que estamos mintiendo: "mi intimidad", "es solo asunto mío". Las decisiones que inspiran esas frases tal vez estén realmente justificadas, pero debemos reflexionar sobre el pleno significado y las consecuencias de ese lenguaje».
>
> ADRIENNE RICH, «Las mujeres y el honor. Algunos apuntes sobre el mentir», 1975, (pp. 124-125 en *Ensayos esenciales*).

Al inicio de la década de los sesenta, cuando Doris Lessing publica *El cuaderno dorado*, la narrativa psicológica está absolutamente asentada en el mundo occidental. El individuo ya no debe aspirar a rendir cuentas ante un ser superior, no es con una entidad espiritual con quien dialoga sino, de una manera creciente, consigo mismo. Este proceso de individuación —*de diferenciación de sí para sí*— irá en paralelo a una exploración del continuo entre patología y normalidad. Estar sano desde un punto de vista psicológico se convierte en una obligación, como lo es lo que se considera entonces y aún hoy su consecuencia lógica: sentirse «feliz».

En *Siempre estoy sola*, película británica dirigida por Jack Clayton en 1964 con guion/adaptación de una novela de Penelope

Mortimer a cargo de Harold Pinter, Jack Armitage (Peter Finch), enfrentado a la depresión de su esposa (Anne Bancroft) le pregunta: «¿Crees que superarás pronto esta fase de tu vida? Porque me resulta deprimente». Al poco, la enviará a visitar a un psiquiatra con el que terminará acordando la esterilización de su mujer, quien a esas alturas ya es madre de siete hijos de tres padres diferentes. Antes de llegar a ese extremo, el psiquiatra ha recomendado cariño, atención y cuidados. Ha sugerido al señor Armitage que pase más tiempo con su esposa y que deje de beber. La introducción de lo emocional en la relación de la pareja viene indicada por el mismo psiquiatra que considera, en un determinado momento, que el comportamiento de la señora Armitage es patológico. Como su voluntad es contraria a su bienestar y salud mental, es preciso doblegarla, así que la protagonista de esta historia será sometida a un aborto y una esterilización con la que acaba por mostrarse de acuerdo, más por temor a quedarse sola que por verdadera aquiescencia.

Dos años antes de estrenarse la película que he mencionado, la escritora galesa Penelope Mortimer publica *El devorador de calabazas*, la novela en la que se basa. En esta *roman à clef* Mortimer se inspira en su propia vida para contar la de una mujer de clase media alta, solitaria, víctima de un profundo sentimiento de abandono, cuyas relaciones con los hombres son de absoluta dependencia emocional. Veamos: Mortimer, hija de un pastor anglicano descreído que había abusado de ella en la infancia, se casó, tras un noviazgo de apenas seis semanas, con Charles Dimont, un periodista con el que tendrá a sus primeras dos hijas. Tuvo, además, otras dos hijas fuera del matrimonio, fruto de sus relaciones con Kenneth Harrison y con el poeta Randall Swingler, respectivamente. De esa época data su primera novela, *Johanna*, que firmaría como Penelope Dimont.

Durante el embarazo de una de sus hijas Penelope conoció al escritor y abogado John Mortimer con el que se casaría en 1949. Fruto de este nuevo matrimonio nacerían un hijo y una hija. A estas alturas, Penelope era ya madre de seis criaturas de cuatro padres diferentes. Su matrimonio con Mortimer no fue fácil. En 1956 Penelope intentó suicidarse. Al poco, comenzó a frecuentar a un psicoanalista para terminar sometiéndose a terapia de

electrochoque. La secuencia terapéutica recuerda a la de Clancy Sigal, el amante de Lessing, y a la de tantos otros seres humanos que, desde principios del siglo XX, son sometidos a tratamientos incompatibles con la salud, el bienestar y la preservación de la dignidad humana. Sirva de ejemplo el caso de la artista Leonora Carrington, institucionalizada en nuestro país en los años treinta, a quien se administró un potente fármaco, el cardiazol, que desencadenaba crisis convulsivas. Sus *Memorias desde abajo* dan testimonio y plasman con eficacia el horror que ocasionaron este tipo de prácticas en la psique de quienes las padecieron. Y qué decir de *La campana de cristal* de Sylvia Plath, en la que la protagonista, Esther, escucha entre descreída y horrorizada a la doctora Nolan asegurar que aunque ella va a librarse de los tratamientos electroconvulsivos debe saber que «hay gente a quien incluso le gusta» (p. 204).

En fin, tras quedar embarazada nuevamente, Penelope accedió a abortar y a someterse a una esterilización, recomendada por su médico y acordada con su esposo. De manera más tácita que expresa, el matrimonio Mortimer mantenía una relación abierta y John —a punto de ser padre con una de sus amantes— no veía viable que Penelope continuara trayendo hijos al mundo.

El devorador de calabazas comienza con la Sra. Armitage (*alter ego* de la propia escritora) sentada frente a un terapeuta que le pregunta qué es lo que realmente le preocupa, a lo que ella responde: el polvo. El polvo es la niebla que se disipará conforme avance la novela, dando paso a una forma de autoconciencia muy mediada por la práctica del psicoanálisis. Mortimer parece dar salida a sus recuerdos y conflictos a través del habla de la señora Armitage transfigurada en la novela en palabra escrita. En su historia la terapia está presente de principio a fin. Su marido participa de la psiquiatrización de la protagonista y es su principal artífice. No niega que su mujer se encuentre deprimida, antes al contrario, espera de la psiquiatría una solución perentoria.

Como dije, desde mediados del siglo pasado se extienden prácticas y dinámicas de autoconocimiento a través de procesos de análisis que tratan de depurar lo normal de lo patológico. Para muchas feministas lo que se consideraban manifestaciones de «locura» o «patologías» no era sino un recurso por medio del cual

las mujeres expresaban y experimentaban sus opresiones padecidas por el hecho de ser mujeres, es decir, su impuesta dificultad para encajar en aquel proceso de individuación, lo que se traducirá, en ocasiones, en esa forma de incomodidad en cuyas aguas permanece sumergido el feminismo mientras no se dan las condiciones óptimas para que emerja a la superficie.

Pero lejos de aborrecer los discursos que sustentan las visiones de lo que es normal o producto de una mente enferma, las feministas entablarán una alianza duradera con la narrativa terapéutica. Los talleres, seminarios y terapias grupales aparecidos en los años sesenta y setenta trataron de dar respuesta a las ansiedades que presentaban las mujeres aunando espíritu terapéutico y feminismo. Romper el silencio, hablar y poner en común se consideraron prácticas curativas y militantes en dosis similares. A esto, precisamente, hace referencia la cita de Adrienne Rich que encabeza este texto, y que no es sino un llamamiento a politizar el dolor.

Todavía hoy el *MeToo* es, en esencia, una manifestación histórica más de la vigencia de esa alianza con relación a la violencia sexual, como ha explicado Tanya Serisier en *Speaking Out: Feminism, Rape and Narrative Politics*. El análisis que esta académica lleva a cabo sobre «el fracaso del éxito» en la generación de un discurso que politiza los testimonios sobre violencia sexual —inicialmente concebidos para romper el silencio y sanar a las víctimas— merecería mucha más atención de la que está teniendo en un país como el nuestro, pionero en legislación feminista.

Gracias a la socióloga Eva Illouz, por otra parte, hemos aprendido que de alguna manera la psicología contribuyó a construir lo femenino y, como reacción, también lo feminista. Illouz nos ha explicado que la incorporación creciente de las emociones a las relaciones humanas en los ámbitos familiar, laboral, educativo, etc. corre en paralelo a la penalización de lo emocional cuando no se aviene a una norma u orden preestablecido, es decir, cuando se considera irracional, enfermo o patológico. Las feministas de la segunda ola fueron grandes valedoras y beneficiarias de la emocionalización de las relaciones sociales y, a un tiempo, víctimas propiciatorias de la normativización de lo emocional. Hay más complejidad que contradicción en lo que describo.

La experiencia de Kate Millett —recogida en varios textos autobiográficos iluminadores y prolíficos— sirve perfectamente al propósito de hacer entendible esta complejidad. Pocas se atrevieron a hablar de sí mismas y exponerse con este nivel de detalle, lirismo y energía; pocas tomaron tan en serio como ella la necesidad de romper el silencio de las mujeres, de perseguir el impulso de conectar, de soñar —como dijo Adrienne Rich— una lengua común.

Dejar de ser Kate Millett

> «Yo ya no puedo ser Kate Millett. Es un objeto, una cosa. Es un chiste que se cuenta en una fiesta. No es nadie. Solo soy el miedo en mis intestinos».
>
> Kate Millett, *Flying* (pos. 300).

Veinte años después de que Doris Lessing llegara a Londres, Kate Millett defendía su tesis doctoral en la Universidad de Columbia, al otro lado del Atlántico. Era 1969. La había escrito bajo la inspiración de Simone de Beauvoir quien, por supuesto, también había sido una referencia para Doris Lessing. Con la francesa, por otra parte, Lessing tenía bastantes cosas en común. Además de sus respectivas defensas del amor libre, ninguna de las dos estuvo nunca dispuesta en sus memorias o autoficciones (en el caso de Lessing) a contar «toda la verdad». La verdad podía tener implicaciones inasumibles para quienes formaron parte de sus entornos respectivos, por lo que sin duda en ocasiones prefirieron callarla. Otras veces se sirvieron de subterfugios literarios para darla a conocer. Así como Clancy Sigal se encolerizó cuando constató que Lessing se había inspirado en él para construir el personaje de Saul Green en *El cuaderno dorado*, el amante americano de Simone de Beauvoir, Nelson Algren, hizo lo propio cuando supo que Lewis Brogan era él mismo en *Los mandarines*. Clancy y Nelson, que eran buenos amigos, pusieron en común sus

enfados respectivos. Nelson conoció a Lessing, por cierto, en Londres, ciudad a la que el escritor había acudido en busca de inspiración. El norteamericano le dedicó, según describe ella en sus memorias, «una tímida mirada cargada de deseo sexual». No nos consta que la mirada en cuestión provocara en Doris efecto alguno. Continuemos.

Millett está ya en otra fase y otro momento del feminismo distinto a aquel en el que escribió Lessing, no digamos ya Beauvoir. La verdad, para ella, no tiene tanto que ver con una retórica de la memoria que selecciona recuerdos al servicio de una narración en la que el yo ocupa un lugar central, cuanto con un trabajo de análisis y elaboración permanente de sí misma como un sujeto político. La subjetividad de Millett no es el resultado de un yo escindido del *Zeitgeist* o conectado con él de manera más o menos consciente, sino de su intervención comprometida y continuada en la construcción de una época política que tiene como rasgo distintivo el examen público de la experiencia personal, pues solo de ese modo se podrá superar el patriarcado. Haciendo visibles las experiencias personales de las mujeres se logrará revertir todo el conjunto de dispositivos culturales que las oprimen. Este es el punto de partida.

Kate Millett persiguió, a través de los varios libros de memorias escritos después de 1970, emanar lo íntimo hacia el exterior, de acuerdo con la idea de que lo personal es político. La autoría de esa máxima, por cierto, no corresponde a Millett y tiene una trazabilidad difusa. En todo caso, cristaliza el espíritu del momento.

La hermana mayor de Kate, Sally, solía decirle que todos sus libros versaban sobre ella misma. Y tenía razón. *Flying* (1974), *Sita* (1976), *Viaje al manicomio* (1990), *A. D. A Memoir* (1995), *Mother Millett* (2001) son, de algún modo, aproximaciones de Kate Millett a sí misma a través de un análisis de sus relaciones con el arte, el feminismo, el activismo, sus amantes y su familia. El gran tema de Millett es la identidad y su obra memorialista un testimonio clave para entender el proceso de construcción de esa identidad por parte de una persona que es muchas cosas a la vez: una feminista con una sexualidad que desearía escapar de las clasificaciones; una teórica y activista que rehúye el protagonismo y solo se concibe como parte de un movimiento; una mujer

psiquiatrizada que hará de su defensa de la paz y los derechos humanos la clave de bóveda de su manera de entender el mundo.

Es también, como ha explicado Silvia López en su libro dedicado a Millett en la colección Las Imprescindibles de la editorial Dos Bigotes —un ensayo delicado y riguroso, como todo lo que escribe siempre esta autora sobresaliente—, «una madeja». Una mujer en la que se anudan diversas facetas, territorios vitales y niveles de personalidad. Silvia escribe: «Millett fue icono, lesbiana, loca. Tres arquetipos que habitaban en una misma persona. Tres hilos que terminaban en una misma madeja» (p. 15).

En *Flying*, su primer libro de memorias, Kate Millett comienza un monólogo interior que se inicia con un *flashback* durante un vuelo trasatlántico después del éxito rotundo adquirido por *Política sexual*, el «maldito libro» —en sus propias palabras— que se publica en 1970 y que le proporciona fama, dinero y prestigio académico y político. Veamos, ¿por qué *Sex Pol* —título abreviado con el que Millett se refiere a este libro— tuvo y tiene tanta importancia y qué significó su publicación en la vida de Kate? Y, antes de eso, ¿cómo llegó Kate Millett a concebir una obra de tanta trascendencia? ¿Cómo llega alguien a escribir un libro así?

Kate Millett nació en Minnesota en 1934. Su madre, a la que en varios de sus escritos autobiográficos se refiere como «Mother», se dedicó a la venta de seguros desde el momento en que su marido abandonó el hogar familiar, cosa que sucedió cuando Millett era una adolescente de 14 años. «De un modo u otro», según la propia señora Millett recordaba, ella y sus tres hijas salieron adelante. Helen era una mujer formada, capaz, políticamente activa y comprometida con las causas de los derechos civiles y, con los años, iconoclasta en lo religioso, a pesar de su herencia cultural, la de una católica irlandesa.

Millett creció y estudió con el peso de un padre ausente sobre el que siempre hubiera querido escribir un libro. Un padre alcohólico y violento cuya hermana Dorothy (*Auntie Dorothy* o A. D., como la llamaban las hermanas Millett) fue su principal mentora y referente, la representante más influyente en Kate de lo que ella misma llamó el esnobismo y la trivialidad implacables y aristocráticos de los Millett, la persona de la que asegura haberlo aprendido todo.

Asistió a la universidad del Estado, donde estudió lengua inglesa

y se graduó en 1956. Poco después hizo un posgrado en la Universidad de Oxford, donde cosechó el mérito de ser la primera mujer norteamericana que obtuvo una matrícula de honor. En las décadas de los años sesenta y setenta Millett enseñó en distintas universidades. En Waseda, Japón, donde acudió para poder hacer un curso de escultura y donde conoció al escultor Fumio Yoshimura con quien se casaría a su regreso a Estados Unidos en 1961 por el procedimiento de urgencia, para que Fumio pudiera instalarse legalmente en el país. Kate trabajó también en Bryn Mawr College, en Berkeley y en Barnard College, de donde sería expulsada en 1968 por instigar algunas de las protestas estudiantiles.

Kate tenía dos hermanas: la mencionada Sally, mayor que ella (a menudo llamada «Elder») y Mallory, unos años menor. Sobre la primera escribe que es su eterna rival, crítica perspicaz y observadora. Sally o Sal siempre será —según explica la propia Kate — más vieja que ella y por esa razón más sabia. Su hermana es descrita como una mujer pragmática gracias a su formación en historia política, diplomacia y relaciones internacionales, así como su desempeño profesional en los ámbitos jurídico y bancario. Kate habla de Sally con esta mesura y neutralidad a pesar de que ella fue una de las principales responsables de los internamientos psiquiátricos que sufrió la escritora, junto con sus amantes y su marido. A este respecto, como veremos más adelante, Kate excusó el comportamiento de su entorno al considerar que carecían de la información completa sobre las consecuencias de estos internamientos en su salud; y que no estaban en condiciones de comprender el gravísimo menoscabo de sus derechos fundamentales que padeció al ser confinada en contra de su voluntad.

¿Puede haber alguien más en las antípodas de Kate que Sally? Posiblemente su hermana menor, Mallory, quien en 2014 firma un artículo sobre Kate en el magazín ultraderechista *Front Page* en el que cuenta, para ilustrar la deriva perniciosa de su hermana y del feminismo como ideología maligna, su estancia en Nueva York justo en la época en la que Kate redactaba su tesis en Columbia. Mallory acababa de separarse de su primer marido, un ejecutivo norteamericano con quien se había establecido en el sureste asiático y viajó con su hija para pasar una temporada con Kate, por entonces casada con Fumio Yoshimura. Allí comprendió —según el

testimonio que ofrece, en el que se perciben una tremenda inquina hacia su hermana y un grado de paranoia considerable— el carácter maoísta de los grupos de concienciación feminista y, como dirá en una entrevista concedida tras la muerte de Kate, el germen satánico de un entramado cultural marxista contrario a las costumbres occidentales, al reparto de roles de género y al respeto por la intervención divina en la generación de la vida humana. Mallory acusó a Kate, al poco de fallecer su hermana en París en septiembre de 2017, de haberla acosado y maltratado en la infancia, de haber atentado reiteradamente contra su vida, de ser psicológicamente inestable y pérfida, de haber promovido la maldad que instintivamente profesaba a través de un culto feminista e izquierdista contribuyendo así a la destrucción de América, al socavamiento de los valores occidentales y la civilización. Después vinieron a poner la puntilla, en el delirio ultra de Mallory Millett, David Letterman y Lena Dunham.

Sin embargo, Mallory Millett parece haber enterrado en el más profundo olvido que en 1971 se prestó a contar su historia personal a su hermana Kate, quien trabajaba entonces en la realización de una película que financió con una parte de los beneficios obtenidos con *Sex Pol* y que se tituló *Three Lives*. La primera de las vidas cuyo retrato se abordaba en este documental era la de Mallory, una joven bellísima que habla despreocupadamente de su primera relación sexual, de su dependencia económica y emocional de su primer marido a quien convierte en el objeto de todas sus pasiones pero también en el principal, si no único, responsable del hastío que ella, una mujer que se confiesa sin ambición, interesada únicamente en resultar atractiva a los hombres, experimenta.

El activismo ultraderechista de Mallory interesa por el papel prominente que ella misma decide otorgar a su hermana en el desenvolvimiento de sus ideas y paranoias. La saña y la insidia con que Mallory recuerda a su hermana muerta son sentimientos representativos del tipo de odio que la derecha radical ha vertido tradicionalmente sobre las mujeres feministas, a menudo descritas como perversas, desviadas y malignas agentes de una plaga corrosiva —el marxismo, el ateísmo, la igualdad de género, el derecho al aborto y la libertad sexual— destinada a desmantelar la arquitectura de la civilización occidental. La conexión que Mallory

establece entre las crisis mentales de su hermana y su activismo feminista es consecuencia de la estigmatización de Kate Millett y nos habla de cómo el estigma se convierte en el ojo de pez que deforma la imagen de una mujer lesbiana, feminista, comprometida y radicalmente libre.

En sus recientes memorias (*A Politically Incorrect Feminist*), la activista y psicóloga Phyllis Chesler pone por escrito las palabras que le dedicó a Kate Millett en el acto celebrado tras su muerte: «Eras muchas Kates diferentes. Eras la más cosmopolita, la que se identificaba como más europea de entre todas nuestras intelectuales… Creías de verdad que las ideas importan y que las intelectuales deben dejar a un lado sus cuerpos por el bien de la revolución… Fuiste incansable e implacable intentando dominar a las fuerzas oscuras en nombre de la libertad de las mujeres» (pp. 296-299).

Dejar aquí constancia del cariño y el reconocimiento con el que Chesler describe a Millett es también mi manera de rendir tributo a su memoria, tan maltratada por una hermana integrista y el peso de un estigma del que también Chesler la redime al reconocer, en este mismo libro, que a pesar de las crisis y el sufrimiento psíquico, Kate pudo seguir escribiendo y viviendo.

Mallory aceptó la invitación de Kate para pasar una temporada en Nueva York en 1971, el mismo año del encuentro con Doris Lessing. En apenas un año y medio su vida había dado un vuelco importante y todo por el «maldito libro». *Política sexual* vendió diez mil copias en una quincena. Con los primeros 800 dólares que ganó, Kate adquirió dos alfombras persas para su estudio en el Bowery neoyorkino y un coche viejo en una semana que llamó de «gloria libertina». En breve, el libro le reportaría unas ganancias de treinta mil dólares, convirtiéndola, en sus propias palabras, en una «mujer vergonzosa y estúpidamente rica».

En *Política sexual* Millett combina crítica literaria, análisis histórico y polémica política. En la lectura detenida de escritores considerados exponentes de la liberación sexual como Norman Mailer o D. H. Lawrence, Kate encuentra las raíces del desdén y el odio hacia las mujeres y el apalancamiento de las imágenes distorsionadas de lo femenino en la sexualidad.

Según explicó en la célebre entrevista concedida a la revista

Time, el proyecto de *Política sexual* se fue haciendo cada vez más ambicioso hasta el punto de que Millett reparó en que estaba elaborando una filosofía política. Kate se había propuesto desarrollar como tesis doctoral un artículo académico presentado previamente en Cornell. La idea inicial consistía en, partiendo de las representaciones de los sexos en la literatura, examinar cómo las mujeres son socializadas en la aceptación e incluso la defensa de su rol como subalternas, proceso al que Millett denominó «colonización interior».

En uno de los pasajes más conocidos del libro, Millett escribe: «Se ha alcanzado una ingeniosísima forma de "colonización interior", más resistente que cualquier tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases. Aun cuando hoy día resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder. Ello se debe al carácter patriarcal de nuestra sociedad y de todas las civilizaciones históricas» (pos. 944).

Política sexual dejó establecido que las relaciones sexuales son relaciones de poder y que el dominio de los hombres sobre las mujeres tiene un arraigo cultural y una expresión ideológica. Millett señaló la falta de conciencia de las mujeres con relación a su impuesta subalternidad como un síntoma inequívoco del carácter totalizador del patriarcado y la dominación por razones de sexo. Por este motivo, examinó cómo el patriarcado se había desarrollado históricamente y cómo fue defendido y arraigado en la ley, la justicia, la medicina y la ciencia en general junto con la educación. La institución fundamental, el pilar más central del edificio del patriarcado es la familia. Esta es, a la vez, un espejo de la sociedad y un lazo de unión con ella; en otras palabras, constituye una unidad patriarcal dentro del conjunto del patriarcado.

La ofensiva contra la familia como institución quintaesencialmente patriarcal por parte de las feministas de esta segunda ola avanzada va en paralelo a una redefinición de la institución de acuerdo con lógicas e impulsos ajenos al movimiento. Como ha explicado Eva Illouz —a estas alturas nuestra socióloga de cabecera— lo que trae el siglo XX no es tanto una crisis de la familia cuanto una crisis de la vocación de familia, una redefinición de la

misma que implicó la separación de la reproducción y la sexualidad en la que la píldora anticonceptiva jugó un papel determinante. La familia pasa de ser una institución destinada a la supervivencia de sus miembros a ser un espacio dedicado a satisfacer las necesidades emocionales de los mismos. En este sentido, podemos decir que la familia se individualizó y, como vimos que le sucedía al matrimonio Mortimer/Armitage, los psicólogos aparecen cuando hombres y mujeres están experimentando nuevas tensiones asociadas a sus expectativas crecientes con relación a la intimidad.

En la *opera prima* como director de Robert Redford, *Gente corriente*, de 1980 (película multipremiada en los Óscar) una familia de tres miembros —matrimonio e hijo adolescente— pasa por una situación de crisis por la incapacidad de cada uno de los integrantes de superar el duelo por la muerte accidental del hermano mayor de Conrad (Timothy Hutton), quien se encuentra atrapado en la negación de un recuerdo, lo que no deja de ser la manera más arquetípica y cinematográfica de representar el trauma. Solo cuando Conrad es capaz de desbloquear ese recuerdo que le confronta con un sentimiento de culpa relacionado con la muerte de su hermano, comenzarán a relajarse las tensiones que hasta entonces le imposibilitaban continuar con su vida. Y esto es algo que el muchacho consigue acudiendo a la consulta del doctor Berger (Judd Hirsch), un terapeuta iconoclasta —aunque de orientación claramente psicoanalítica— y afectuoso que facilita la reconciliación de Conrad con su recuerdo perdido. A partir de ese momento el padre (Donald Sutherland) que ha permanecido atrapado en la necesidad de rehuir el conflicto, se verá igualmente impelido a expresar sus sentimientos y a requerir de la madre (Mary Tyler Moore) —completamente desvitalizada por la muerte del primogénito— que preste atención y muestre cariño por el pequeño. Cuando la madre se revele incapaz de colocarse donde su marido y su hijo le piden que esté —en el lugar de «la» madre: una que puede serlo en todas las circunstancias y de todos los hijos— se decidirá su salida de la familia que, a partir de entonces, pasa a estar integrada por los dos miembros que sí están en condiciones de articular la respuesta emocional que la situación parece requerir. La vida familiar se recompone y este saldo final es posible gracias a que tres hombres (padre, hijo y psicólogo) pactan una salida terapéutica al

problema mientras que la mujer, incapaz de comportarse como una madre —incapaz de ser afectuosa y de exteriorizar su dolor—, queda fuera del círculo de cariño y confianza.

La película de Redford refleja con enorme claridad el peso de lo emocional en la definición del proyecto familiar, la emocionalización de las conductas de los miembros varones y su presentación, por esa misma razón, como virtuosas, y la defensa de un tipo de familia que deja fuera a quien no se sume a las dinámicas que imprime la narrativa terapéutica. La familia, como dice Illouz, no ha entrado en crisis sino que se ha redefinido; lo que no parece haberlo hecho en igual medida, por cierto, es la idea de maternidad, que sigue girando en torno a un ideal en el que no tienen cabida ni evoluciones personales ni medias tintas.

Volviendo a Millett y su *Política sexual*, el *New York Times* se refirió al libro como «la biblia del movimiento de liberación de las mujeres» y lo describió como un «texto relevante puesto que analiza la necesidad y la naturaleza de la liberación sexual a través de un despliegue de virtudes como la apertura intelectual y emocional y la empatía». En un sentido muy contrario se manifestaba Irving Howe en el *Magazine*
Harper's
, donde se describía el libro como «un producto del *Zeitgeist*, cargado de los rasgos brutos y descuidados de aquello en lo que hoy en día se ha convertido la educación superior, que exhibe un talento notable para hacer pasar por complejidad lo que no son sino meras simplezas». La crítica de Howe, un polemista de filiación izquierdista, ilustra cómo *Política sexual* recibió embates desde todos los ángulos del espectro ideológico. En un extremo al que tampoco hace falta prestar demasiada atención, queda, por supuesto, la reacción furibundamente misógina y ofendida de Norman Mailer. Dejémosle llorando en su rincón.

Las reacciones a *Política sexual*, en suma, fueron mucho más allá de lo que Kate Millett pudo haber previsto nunca. Quien hasta entonces se tenía a sí misma por una artista del Bowery, una escultora acostumbrada a la bohemia y al ambiente activista de *Redstocking* y de las Feministas Radicales de Nueva York, se

convirtió de manera repentina en una líder, en una gurú, en una celebridad. Se la requería en todos los campus universitarios de América; se la invitaba a programas de televisión (su madre le advirtió que no se le ocurriera aparecer en pantalla con el pelo sin lavar); el teléfono de su estudio no paraba de sonar. En el momento de conceder la entrevista a la revista *Time* y aparecer en su portada retratada por Alice Neel, se habían vendido más de 15 000 copias de *Sex Pol* y el libro estaba ya en su cuarta reimpresión.

Mientras que se solicitaba su presencia en mítines y caucus feministas, desde dentro del movimiento se la inquiría sobre su orientación sexual, y era mucho lo que estaba en juego en función de la respuesta que Millett diera a esa pregunta. Con el cambio de década el feminismo norteamericano estaba seriamente dividido en torno al tema de la homosexualidad. Betty Friedan, autora de otro *best seller* feminista, *La mística de la feminidad*, publicado en 1963, se había mostrado manifiestamente hostil a las reivindicaciones de las lesbianas, cuya existencia como colectivo había calificado de «amenaza lavanda». Las lesbianas, lógicamente, se habían revuelto contra las descalificaciones de Friedan y otras feministas radicales. Durante el *Second Congress to Unite Women* celebrado en la ciudad de Nueva York el primero de mayo de 1970, un buen número de feministas lesbianas concurrieron al encuentro con camisetas malvas con la expresión «amenaza lavanda» impresa. Muchas de ellas esperaban que, de un modo u otro, Kate, que seguía casada con Fumio pero mantenía relaciones con mujeres, diera un paso al frente, se definiera e incluso encabezara el movimiento. En un primer momento Millett se identificó como bisexual —lo que provocó una importante conmoción en el seno de su católica familia — y, finalmente, en la célebre entrevista a la revista *Time* terminó por admitir que era lesbiana. A partir de ese momento su vida sentimental será sometida a un escrutinio constante por parte del movimiento, lo que junto con la fama adquirida llevará a Kate a la más absoluta desesperación.

La poeta Rita Mae Brown, feminista y lesbiana, advierte hacia mediados de la década que los debates precedentes sobre feminismo y lesbianismo han servido para polarizar y desgastar el movimiento, haciéndole el juego al patriarcado. En el documental *Some American Feminists*, Rita Mae afirma que sobre la división creada

en torno al tema del lesbianismo dentro del feminismo ha pesado extraordinariamente la mirada masculina. En el mismo film,
Ti-Grace
Atkinson apuesta por la cooperación y la superación de discrepancias como condición para seguir avanzando en la agenda feminista. Pero tiene que pasar una década hasta que el conflicto abierto a principios de los setenta se cierre y, para cuando eso suceda, el feminismo entrará en una fase durmiente.

Durante esa década Millett escribe sin parar a pesar de encontrarse en el centro mismo de la polémica. Mantiene además una granja en Poughkeepsie, una suerte de colonia de mujeres artistas al norte del Estado de Nueva York en la que invertirá cantidades importantes de dinero y energía, y se involucra en acciones y causas políticas desde Irán hasta Irlanda. En esta década, además, Kate tiene una vida sentimental agitada en la que los ideales de autonomía personal, libertad sexual y respeto por sus amantes y por sí misma son puestos permanentemente a prueba por las exigencias que el egoísmo romántico y las convenciones interiorizadas —asociadas a los roles de género— imponen a las relaciones humanas.

En su libro *Sita*, que recoge anotaciones de un diario sobre su relación con una mujer seductora, feroz, segura de sí misma y nada convencional, se evidencia cómo en nombre de la libertad sexual también pueden construirse relaciones opresivas, basadas en el abuso y la humillación. Kate se pregunta qué es lo que motiva que las cosas sean así o, dicho de otro modo, cuál es la última ratio del dolor que le causa su relación con Sita: ¿el sexo o el amor? Como es lógico, no logra responderse esta pregunta.

Millett problematiza la naturaleza misma del amor y los sentimientos románticos al interrogarse sobre si —en su caso al menos— no son más que una coartada para mantenerse vacía, para dar la espalda al trabajo y al arte. La relación con Sita, una mujer que había estado casada, que es madre de dos hijos, que vive en California, donde está arraigada profesional y familiarmente, con Kate, que echa de menos Nueva York, que se traslada a una casa y a un entorno en el que nunca termina de echar raíces y que demanda una mayor disponibilidad por parte de su amante, no será fácil por todas estas razones. Según el testimonio que dan sus diarios, el

desamor, el abandono y el abuso de confianza por parte de Sita sumen a Kate en un estado de pérdida de confianza en sí misma cercano a la depresión.

En un momento particularmente esclarecedor del libro, por cuanto Millett parece comprender al fin el punto en el que su relación con Sita se encuentra, escribe: «Pero lo peor de todo es que ella convierte este asunto en una pelea; su lucha por la independencia frente a mis modos brutales y posesivos. Y esa retórica es justo la retórica del movimiento feminista. No sé cómo, pero me he convertido en el "enemigo". Y todo esto el mismo día en el que he ido a visitar el sitio donde se supone que tendré que instalarme en calidad de mujercita, pasar eones en soledad, días y noches esperando a que llegue como si fuese un distinguido caballero» (p. 75).

Ella, la gran defensora de la libertad sexual, se ve ahora acusada de limitar la independencia de su amante, quien le afea sus inconsecuencias mientras una Millett herida, titubeante y empequeñecida refugia su vulnerabilidad en la imagen de la esposa frágil y abandonada, utilizando un código propio del reparto tradicional de roles de género para formular su angustia y su sentimiento de abandono. Así como crecen el desamor y la pena, se intensifican en Millett sus miedos más profundos, lo que deforma la imagen que tiene de sí y de su trayectoria. Kate se desliza peligrosamente hacia el tedio, la desvitalización, la depresión y el suicidio.

> «—Tengo miedo a la vida, miedo al trabajo, miedo a la muerte.
>
> Y entonces por fin me sale contarle que antaño mi vida era una sorpresa continua, llena de quiebros y giros como un túnel de metro, en la que el futuro era una incógnita…
>
> El año pasado todo dio un vuelco radical, cuando pasé por mi fase suicida y perdí a Fumio, de repente todo parecía una autopista recta y plana y solo había muerte al final» (p. 305).

Y, sin embargo, y contra todo pronóstico, sería Sita quien terminaría por suicidarse. Aquel acontecimiento motivó una elegía

con posterioridad al libro de 1976. En *Elegía a Sita*, publicada en una tirada muy reducida de trescientos cincuenta ejemplares para repartir entre familiares y amigos, y que podemos leer en castellano gracias a la editorial Alpha Decay y a la excelente traducción de Núria Molines (ambas, editorial y traductora, son también responsables de la edición en castellano de *Sita*), Millett evoca a la amante muerta y, al hacerlo, presenta su suicidio como un agravio. Sita ha muerto y Kate, implicada obsesivamente en los quehaceres de la granja, cansada y estresada por el volumen de trabajo y las dificultades financieras, va perdiendo energía. Kate, que siempre siente que ella lo da todo mientras las demás, mujeres que la admiran y que buscan en la colonia compañerismo y amparo, la dejan sola, abandonada y perdida, se desangra emocionalmente e inicia un viaje que llamará de «pérdida de la razón».

La escritura de Millett en libros como *Flying* o *Sita* lleva lo confesional al terreno de la política no sin tropezar con las trabas consustanciales a cualquier tarea memorialista. Como ella misma dice: «Escribir es mucho más problemático que dibujar, está lleno de obstáculos morales, ambigüedad, responsabilidad pública. Si registras un día de tu vida, ¿la decisión de hacerlo cambia la manera en que transcurre?» (*Sita*, p. 321).

Doris Lessing había llegado a utilizar cincuenta y cuatro páginas de *El cuaderno dorado* para describir un día en la vida de Anna Wulf; el resto eran pinceladas, apuntes incompletos proporcionados para dar la impresión de totalidad a algo que solo puede ser fragmentario. Pero ese es el método de la ficción. Cuando de lo que se escribe es de la experiencia propia la cuestión es: «¿Qué te dejas fuera? ¿Qué falsificas? ¿Qué estropeas al imponerle un patrón?» (*Sita*, p. 322).

En la entrevista que concede para el documental *Some American Feminists* de Nicole Brossard, Luce Guilbeault y Margaret Wescott de 1977, en el que como mencioné aparecen también algunas de sus compañeras y amigas, Kate sale sentada sobre una de las alfombras persas que el dinero obtenido con *Sex Pol* le ha permitido adquirir para su estudio en el Bowery. Fuma un cigarrillo enfundada en una blusa amplia de tonos claros, con su sempiterna melena larga y suelta que ya por entonces comienza a tornarse gris y explica que siempre fue feminista sin saber que lo era, es decir, lo

fue de una manera instintiva, y que cuando el feminismo apareció como un movimiento organizado sintió de inmediato el impulso de sumarse a esta corriente. Cuenta también que al encontrarse con el movimiento y las activistas dejó de sentirse «un bicho raro» y pudo al fin demostrar que no estaba loca, que no era una persona que albergara rencor ni odio, que no necesitaba terapia para resolver su crítica al sistema, sino un modo ordenado y colectivo de organizarla. Y lo encontró en el feminismo, sin cuya energía y soporte jamás hubiera escrito *Política sexual*, un libro con una enorme fortaleza académica e intelectual cuya concepción es inseparable del movimiento feminista hasta el punto de que Millett afirma que todo lo que escribió estaba de un modo u otro en las conversaciones que mantenía con otras activistas, como
Ti-Grace
Atkinson o Lila Karp.

Millett había absorbido *El segundo sexo* durante su estancia en Oxford. El libro no guardaba relación alguna con los estudios que estaba cursando sobre literatura inglesa, por lo que Kate leyó en soledad un texto que, como el que ella produciría años más tarde, cambió la vida de muchas mujeres que, al leerlo, sentían que sus intuiciones se confirmaban. Más tarde se marchó a Japón y, al regresar a Estados Unidos, después de estar fuera de su país durante cerca de dos años, con la idea de que la situación de la mujer no podía ser tan difícil como lo era en el país del que venía, se encontró con la imposibilidad de encontrar un trabajo estable a pesar de su formación y trayectoria académica. Entonces leyó *La mística de la feminidad* de Friedan y sintió que su crítica y sus preocupaciones se revalidaban. Lo que le estaba sucediendo le pasaba por ser mujer, y era esencialmente opresivo. La situación de las mujeres en el mundo no podía corregirse con leyes porque la desigualdad iba mucho más allá de conductas exteriorizadas y situaciones de manifiesto privilegio. El problema era el agravio y la destrucción de las subjetividades y experiencias femeninas por la existencia de un sistema interiorizado cuyas trampas apenas comenzaban a hacerse visibles.

Kate Millett creía que el patriarcado erosionaba y dañaba gravemente la capacidad de las mujeres para ser «ellas mismas». Al margen de las trabas objetivas para alcanzar una situación de

igualdad respecto de los hombres, en el sentido de igualdad de oportunidades para hacer cosas fuera del ámbito doméstico y familiar, el patriarcado inducía un desmantelamiento del espíritu, de la voluntad y la energía necesarias para «ser» o, como hubiera dicho la existencialista Beauvoir, para «trascender». El daño causado a las mujeres por esa privación tan esencial queda pendiente de reparación, especialmente allí donde ha terminado por mermar e incluso destruir la conciencia de sí de las mujeres consideradas, como le sucedió a la propia Kate, locas.

SERLO TODO

> «Lograste que todo funcionara; llegaste a la ciudad sin nada, trabajaste duro, expusiste, estudiaste, escribiste, incluso te viste catapultada a la fama, y ahora todo se ha desvanecido; lo has tirado todo por la borda. Eso ha sido la locura. Lo que se dijo sobre Janis —que lo tiró todo por la borda— y ni siquiera te enteraste de que lo hacías. Y te rechinan los dientes de remordimientos y cólera ante tu propia estupidez, porque eso es lo que es: tenías el mejor matrimonio del mundo, a Fumio mismo, y lo has estropeado. Mujeres, tenías que amar también a mujeres. Y ahora ellas ya no están. ¿Dónde se ha metido Celia? Sita está lejos y acompañada, pero es lo bastante considerada para mantenerse en contacto. Tú lo has perdido todo, lo has estropeado todo […] la gran aventura amorosa, la gran vida, la vanagloria, tú y tu elevado *En pleno vuelo*, como si cada bocanada de aire fuera un puto milagro. El egocentrismo de ese libro. Menos mal que no vivirás para verlo. Porque van a aplastarte como un gusano; las críticas serán una avalancha de invectivas. Lo has perdido

todo; ahora podrías deshacerte de tu vida».

KATE MILLETT, *Viaje al manicomio* (p. 112).

En 1991 Kate Millett publicó *Viaje al manicomio*, el libro con el que la escritora quiso dar testimonio de sus ingresos forzados en instituciones psiquiátricas en Irlanda y Estados Unidos, así como de su relación con los fármacos y la psiquiatría durante las dos décadas previas. Pero antes de hablar de su experiencia y su activismo antipsiquiatría es interesante hacer algunas consideraciones preliminares sobre la locura —que nombra Kate Millett en el fragmento que cito— sobre el psicoanálisis y las narrativas terapéuticas disponibles en la segunda mitad del pasado siglo. Algo hemos dicho ya, de la mano de Eva Illouz, pero conviene ampliarlo.

Como de algún modo hay que empezar, podemos hacerlo afirmando que así como ni el género ni el sexo son categorías universales e inconmovibles, tampoco lo es la enfermedad mental. En la modernidad, una rama de la medicina con impronta científica que con el tiempo alumbrará la psiquiatría, consideró que era importante ejercer sobre los locos algún tipo de influjo y control, por lo que se interesó por entender cómo funcionaban sus mentes y emociones. El conocimiento que nace de esa observación nutre —con el tiempo— lo que se llamará «la clínica» y habrá de servir para desarrollar las curas que cada situación y circunstancia requieran. De manera que la experiencia íntima de la locura, es decir, la experiencia personal de quienes la sufren, será desde principios del siglo XIX objeto de una enorme curiosidad.

Con el tiempo, esta curiosidad por la mente y por los distintos abordajes terapéuticos que pueden llevarse a cabo para descifrarla terminará por afectarla y moldearla hasta el punto de que las descripciones de las experiencias particulares y subjetivas que las personas llevamos a cabo cuando tratamos de dar cuenta de nuestras crisis y trastornos están muy condicionadas y dirigidas por las narrativas médicas. Los registros que la psiquiatría guarda, a diferencia de lo que sucede con otras disciplinas, no dejan de ser algo así como un sistema de clasificación de los individuos de acuerdo con sus enfermedades. Un cardiólogo o un neurólogo estudian determinadas partes del organismo humano cuando

enferma. El paciente, su identidad e idiosincrasia, permanecen inalterables y no resultan afectados por la intervención médica, ni por el diagnóstico ni por el tratamiento. Eso, como es evidente, no es algo que suceda con la psiquiatría. Un diagnóstico psiquiátrico afecta y hasta determina la identidad de quien lo recibe, pues no se trata únicamente de la asignación de un trastorno a un paciente, sino que implica la definición del paciente en función de una dolencia que por lo general se transforma en estigma cuando trasciende al entorno familiar, laboral, social.

Si originalmente se pensó que las enfermedades de la mente podían estar causadas por condiciones físicas o desviaciones morales, desde finales del siglo XIX se consideró que los problemas nerviosos tenían, en una medida importante aunque no exclusiva, orígenes sociales. La aceleración de los tiempos vitales asociada a la aparición de nuevos y más veloces medios de transporte, la intensificación de la comunicación y el aumento de los circuitos de información o la masificación de las ciudades y el desarraigo, dieron lugar a nuevas afecciones y ansiedades sociales con su correspondiente expresión individual.

Respecto de las mujeres, cuyos roles y potencial psicosexual habían estado hasta entonces regulados por la iglesia y fuertemente sujetos a convenciones sociales, los cambios de una sociedad tradicional a otra moderna acarrearon una enorme dificultad. Las mujeres de finales del siglo XIX comenzaban a no encajar en la imagen del ángel del hogar que había predominado al menos entre las clases intermedias y altas pero aún no estaban en condiciones de dar un paso adelante —no al menos de manera masiva— fuera de los hogares, al espacio público, al mundo del trabajo, de la política y de la acción social, y no lo estuvieron hasta la Primera Guerra Mundial. La histeria, el diagnóstico más de moda a finales de siglo, servía para describir un tipo de locura en la que el género y la sexualidad tenían un peso extraordinario. La histeria podía ubicar su epicentro en cualquier parte del cuerpo femenino (aunque había una fuerte predilección por la histeria de origen uterino) y referir una amplia tipología de síntomas. Equivalía a un estado de locura parcial en virtud del cual la histérica podía estar paralizada en vigilia y perfectamente activa y deambulante durante el sueño. La histeria, en suma, como conjunto de síntomas escandalosos y

espectaculares, fue el nombre que se le dio a aquellas actitudes y comportamientos que muchas mujeres mantuvieron contra imposiciones y restricciones de las que fueron víctimas por el hecho de ser mujeres y que resultaban insostenibles al alumbrar el nuevo siglo. En cierta medida, la histeria es la forma histórica que adopta el estigma sobre las mujeres a finales del siglo XIX y principios del XX.

En esta época, la sexualidad —como ya hemos mencionado en varias ocasiones— comienza a adquirir una enorme importancia en la forma en que el mundo occidental conceptualiza la salud y la felicidad, la identidad y el destino. Por obra y gracia de Freud, se torna en un indicador fundamental para entender qué clase de individuo se es, normal o pervertido, sano o loco. El foco en la sexualidad, de acuerdo con el énfasis de Freud, problematiza de una manera particular a las mujeres, las criaturas y los homosexuales. Una vez más, el terreno de la normalidad es «masculinamente neutro» —un oxímoron de mágicas resonancias que late fuerte en el corazón del pacto sexual en la modernidad— y las conductas desviadas suelen ser las que se imputan a quienes no se comportan de acuerdo con los mandatos que giran en torno al sostenimiento del privilegio masculino que, en el terreno sexual, se entiende como sujeto preminente y único activo.

En los años de la Primera Guerra Mundial Freud ya es conocido en el mundo anglosajón. La palabra «psicoanálisis» aparece en 1896 para describir la nueva cura del habla. Freud postula la existencia de una bisexualidad psíquica, explora el fetichismo, las perversiones y el sadomasoquismo en términos mucho más sofisticados de lo que nadie lo ha hecho hasta entonces. Pero además, lo hace con extraordinaria eficacia, al cuestionar la moral sexual imperante en un momento en el que se evidencia que es su mera existencia la que ha provocado represión y enfermedad. No todo el mundo puede observar las mismas conductas sexuales y, para algunos seres humanos, cualquier imperativo en ese terreno es motivo de infelicidad cuando no de enfermedad. Adicionalmente, Freud presentó la infancia como una etapa más en el devenir sexual de los individuos, lo que llevaba aparejada la noción de que la familia era un ecosistema decisivo en la construcción de la personalidad.

Por lo demás, el componente libidinal de la sintomatología de

pacientes afectados por neurosis o histeria podía emerger y reconducirse a través del psicoanálisis. Conforme la cura del habla se popularizaba en círculos médicos y científicos, lo hacía también entre las elites europeas y norteamericanas. Ya hemos comentado el impacto que las teorías de Freud y las narrativas terapéuticas tuvieron en la configuración de los roles de género en las sociedades occidentales en la primera mitad del siglo XX. También hemos mencionado la relación que estas narrativas mantuvieron con el feminismo, de alianza y de crítica, simultáneamente.

Con relación a la crítica, conviene tener presente que en América fueron Betty Friedan y Kate Millett quienes más insistieron en el papel que el psicoanálisis había tenido en el sostenimiento del patriarcado y las opresiones sufridas en las décadas previas por las mujeres. Y es que después de la Depresión y la Segunda Guerra Mundial, la psicología freudiana se convirtió en mucho más que una ciencia sobre el comportamiento humano o una terapia para aliviar el sufrimiento. Se convirtió en lo que Lisa Appignanesi ha llamado en su monumental e imprescindible libro *Mad, bad and sad: A History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present*, la gran «ideología americana»; una nueva religión.

Relegadas a las rutinas domésticas —tareas que por su carácter repetitivo, enajenante, solitario y extenuante han conducido a miles de mujeres de todo el mundo a padecer depresiones nerviosas; recordemos a las amas de casa a quienes visitaba Anna Wulf en *El cuaderno dorado*— y entrenadas en la pasividad y en la sumisión masoquista en lo concerniente a su propia sexualidad, las mujeres desarrollaron lo que Friedan llamó «el malestar que no tiene nombre». Las mujeres afrontaban los síntomas de esta dolencia en soledad. Bebían, lloraban, odiaban a sus maridos y se sentían incapaces de amar a sus hijos, en suma, se desquiciaban. Cuando acudían a la consulta del médico, generalmente no obtenían respuesta alguna, salvo que cayeran en manos de uno de esos psiquiatras dispuestos a administrar drogas, electrochoques o psicoterapia.

Kate Millett advirtió, antes incluso de la publicación de *Política sexual* (en un artículo académico que está en la génesis del libro) del poder contrarrevolucionario del «mito del caso individual» reivindicado por Freud en lo que nuestra autora llamó con sorna «su

ciencia privada». Tal noción contravenía la «política sexual» y la consecuente acción de las mujeres como colectivo. Conceptualizaba las relaciones sexuales como una serie infinita de prácticas individuales enraizadas en lo libidinal y hacía que la resistencia a los estereotipos de la madre y la esposa por parte de las mujeres fuera interpretada como una neurosis. Cualquier mujer que se atreviera a manifestar su disconformidad con tales estereotipos sería tomada por una lunática. Solo hay que recordar cómo Lessing se autopercibía en sus memorias, como alguien que transitaba de la neurosis a la locura sin que parecieran existir multitud de estadios intermedios entre una y otra.

Para Millett, Freud era la más potente fuerza individual contrarrevolucionaria en el esquema de la política sexual, el hombre que había vestido la antigua doctrina de las esferas separadas con los nuevos ropajes del lenguaje científico; y que al traicionar la radicalidad de sus apreciaciones iniciales sobre la sexualidad como una fuerza liberadora de la personalidad humana se convirtió en el principal responsable de la desacreditación social de la primera ola feminista, al considerar que el marco con el que debían interpretarse y abordarse las protestas de las mujeres no era político, sino psiquiátrico.

El feminismo de la segunda ola, especialmente en los Estados Unidos, valoraba y utilizaba la investigación empírica y la integró en sus consideraciones acerca de los errores de percepción que Freud y el psicoanálisis tenían sobre la sexualidad femenina. Sin duda, el trabajo desarrollado en este campo por los investigadores William Masters y Virginia Johnson fue decisivo. Gracias a ellos, entre otras cosas, hacia finales de la década de los años sesenta las feministas tuvieron claro que el orgasmo vaginal era un mito, como lo era la frigidez. Desde entonces, la píldora contraceptiva fue la tecnología de la que las mujeres dispusieron para hacer posible su liberación sexual. Las mujeres, en adelante, serían libres para escuchar sus cuerpos, interpretar sus deseos y hacerlo al margen de los riesgos de una maternidad indeseada.

Por su parte, la psicóloga Phyllis Chesler llevó a cabo un esfuerzo titánico por desarrollar un primer proyecto antipsiquiatría. Su libro *Mujeres y locura*, de 1972, cuestionaba la idea misma de locura y trataba de mostrar mediante la recopilación de cantidades

importantes de testimonios y casos, que la locura de las mujeres era la manifestación de su falta de agencia y de su opresión. Los síntomas de enfermedad mental en las mujeres podían rastrearse y vincularse directamente a las representaciones convencionales de la feminidad. No eran sino «violaciones de la norma». Y las mujeres tenían más probabilidades de ser consideradas desequilibradas o enfermas mentales por el simple hecho de que los rasgos que definían los estándares de salud en términos absolutos, en realidad lo hacían única y exclusivamente para el hombre: independencia, autonomía, objetividad o autosuficiencia eran características —ideales— que iban en contra de cualquier descripción de lo que se consideraba una mujer en equilibrio, de la que se esperaba que fuera sumisa, emocional y dependiente. Entonces, ¿en qué quedamos? ¿Dónde demonios radicaban el equilibrio y la salud mental de las mujeres? Un buen puñado de escritoras, vinculadas entre sí por ese parentesco animal al que el título de este libro remite, escriben en estas décadas sobre la imposibilidad de ser la mujer que se es sin parecer una lunática o —en la terminología crecientemente al uso— una psicópata. De entre todas ellas, invoco aquí a Verity Bargate por la vehemencia con la que jugó a ilustrar esa imposibilidad y el radicalismo con el que la asumió, al menos en el terreno literario.

Verity Bargate nació en 1940 en Inglaterra y escribió tres novelas asombrosas. En todas y cada una de ellas elabora su incomodidad, con humor pero sin clemencia, y obliga a sus lectoras a hacerse cargo de la misma. *No, mamá, no* se publicó en 1978, *Children Crossing* en 1979 y *Con la misma moneda* en 1981. Ahora podemos leer la primera y la última en castellano gracias a la editorial Alba en una espléndida traducción de Mireia Bofill e Íñigo F. Lomana respectivamente. Tuve noticia de la primera al poco de su publicación en España gracias a mi amiga la escritora Noelia Pena, mi *dealer* literaria de novedades y libros que importan. A Noelia también le debo mi entrada en el universo de Tillie Olsen, otra madre.

Verity nació en Exeter y fue la segunda hija de un matrimonio formado por el empleado de una tienda de electrónica y un ama de casa que se separaron en 1944. Tras el divorcio, Eileen —la madre de Verity— se marchó a Australia dejando a sus dos hijos al cuidado

de su padre. Cuando regresó, cuatro años más tarde, lo hizo casada con un médico de la Royal Air Force, que instaló a su familia en distintas bases militares. Pero Verity fue de inmediato enviada a diversos internados y escuelas de verano, con lo que, al pasar los años, describirá su infancia como la propia de «una niña de clase media que vivió como si lo hiciera de la caridad».

Al concluir la escuela, Verity estudió para enfermera en el Westminster Hospital de Londres, donde trabajó mientras también lo hacía en clínicas privadas. Bargate no reunía las condiciones ni emocionales ni físicas para sobrellevar este tipo de trabajo, por lo que recurrió durante algún tiempo a las anfetaminas, lo que con los años tendría un reflejo negativo en su salud. Después de un lustro como enfermera, Bargate buscó un nuevo empleo, esta vez en una empresa de análisis de medios de comunicación donde permaneció hasta que se casó en 1970 con Frederick Proud, con quien tuvo dos hijos varones. Con su primer marido puso en pie lo que en unos años sería el Soho Theatre y, tras el divorcio de ambos, Verity se responsabilizó en solitario del teatro como directora artística.

Comenzó entonces una relación con Colin Keeffe, quien la animó a escribir sus propios textos. Por algún motivo Verity sintió que, conforme escribía, su vida adquiría una aceleración y un ritmo inquietantes. Hasta entonces Bargate se había dedicado a cuidar —enfermos, a su primer marido y a sus hijos— y a facilitar la vida y fomentar la creación artística de los demás. Desde el momento en que comenzó a escribir se sintió acechada por un peligro inminente. Convencida de que, al igual que su madre, que había muerto a la edad de cuarenta años, su hora llegaría pronto, Verity llegó a obsesionarse con el asunto, especialmente al constatar que el día de su cumpleaños se conmemoraba el bombardeo de Hiroshima (había tenido lugar cinco años después de su nacimiento). Lo cierto es que Bargate desarrolló un cáncer del que fue consciente al poco de convertirse en escritora, de manera que su trayectoria como tal (mucho más breve de lo que nos gustaría) transcurre en medio de una lucha permanente entre enfermedad y creatividad. Verity murió en 1981, un mes después de la publicación de *Con la misma moneda*. Tenía, en efecto, cuarenta años, la misma edad con la que murió su madre.

En *No, mamá, no*, Jodie y David son padres de un niño y

esperan con ilusión la llegada de una niña que, finalmente, resultará ser un varón. Jodie rechaza al niño y su marido, al estilo del señor Mortimer, la pone en manos de un psiquiatra. Que David y Jodie se apelliden Armitage, como los protagonistas de la novela de Penelope Mortimer, es algo que podemos pasar por alto o no. Eso va en gustos y supersticiones y ya sabemos que las de Bargate fueron muy sólidas…

En fin, la novela comienza con una mujer que acaba de parir y que asegura no albergar ningún tipo de sentimiento hacia la criatura que le entrega la misma enfermera que, un momento antes, le ha limpiado el pubis y a continuación la cara con un paño sin que entre uno y otro gesto haya mediado apenas un ligero enjuagado. El parto de Jodie es un cúmulo de humillaciones y su maternidad una carga insoportable que le provoca asco y desesperación. La madre amamanta a su hijo Orlando sin tocarlo, dejando caer sobre el bebé el pezón mientras se encuentra tumbada de costado, lo que le permite mantener un brazo en alto con el que sostiene el Orlando de Virginia Woolf. Creo que la escena no precisa de mayor decodificación.

Bargate hace humor e ironiza en un relato que se va escorando hacia el terror. Su marido David la obliga a visitar a un psiquiatra de quien Jodie dice que es un auténtico «cabrón del coño». La vida marital continúa en forma de una obligación en virtud de la cual «Seguramente millones de mujeres eran violadas en nombre del amor conyugal en todo el país las noches de sábado» (p. 54). Sumisión y violencia sexual enmarcan la vida afectiva de una mujer que tiene serias dificultades para encajar su reciente maternidad.

Hasta que un día Jodie toma una extraña decisión, la de travestir a sus dos hijos varones en las visitas que realiza en Brighton a una antigua amiga, Joy. Jodie reflexiona: «Tenía tantísimo más que ofrecer a unas hijas; para empezar, estaban todas las cosas que mi madre en su ausencia no había podido darme. Todo lo que yo había sufrido de niña podría mitigarlo con ellas, podría destilar su felicidad hasta convertirla en una esencia pura y concentrada que pudiera hacerles tragar junto con sus gotas de vitaminas. Mis hijas habrían disfrutado realmente de su infancia» (p. 83).

En uno de los trayectos de regreso a Londres, la pareja de su

amiga Joy, Nathan, avisa a David por teléfono de que ese día Jodie llegará algo más tarde porque ha perdido el tren, y de que las niñas se encuentran en todo caso bien aunque ligeramente cansadas. Todas las alarmas saltan en la cabeza de David quien reacciona acordando el confinamiento de Jodie en un hospital psiquiátrico a su regreso de aquella última visita a Brighton. Jodie permaneció encerrada durante meses, sedada y en aislamiento hasta que un día recibió la visita de Jack, un amable joven con el que había entablado relación en una lavandería. En sucesivos encuentros, Jack irá desvelándole a Jodie las circunstancias en las que se fraguó su internamiento y explicándole que Nathan impedía que Joy, ahora encinta, pudiera visitarla. El sentimiento de abandono, angustia y vergüenza se apodera de Jodie quien, a pesar de la medicación y el aislamiento, no encuentra motivos para seguir viviendo.

En suma, una mujer que sufre la ausencia prematura de su madre y siente que, cuando niña, no disfrutó de una verdadera infancia, desea tener unas hijas que no llegan. En su lugar, es madre de dos varones a los que traviste para dar satisfacción a su fantasía. Su marido, que advierte el desapego de Jodie por sus hijos la fuerza a visitar a un psiquiatra que no manifiesta ninguna clase de empatía ni de genuino interés por las razones de la frustración y la tristeza que la protagonista sufre; no hace nada para comprenderla y solo se esfuerza por encasillarla y, a la postre, por institucionarla. Jodie afirma que no quiere a sus hijos, pero lo cierto es que su comportamiento hacia ellos es el de una madre cuidadora, protectora y cariñosa. Más bien pareciera que esa supuesta indiferencia hacia sus hijos es una excusa para reconectar con la niña que fue y restituirla de las privaciones que pasó en materia de afecto. Jodie, ciertamente, parece querer ser madre de sí misma.

Pero la completa insensibilidad de su marido y de su psiquiatra hacia el momento vital de esta mujer que acaba de ser madre hace que no puedan comprenderla ni ayudarla. Para estos dos hombres el comportamiento de Jodie es el de una psicópata. Es la incomprensión de los demás, el encierro, el estigma de mala madre que de inmediato recaerá sobre ella y la privación de la compañía de sus hijos, cuyo amor necesita y reclama, lo que la lleva a la desconexión del mundo que precipita su intento de suicidio. Incomprensión, estigma, psiquiatrización, suicidio describe una

secuencia de acontecimientos más frecuente de lo que sería deseable y recuerda, como veremos, la experiencia de la propia Kate Millett.

En *Con la misma moneda* Verity vuelve a crear una protagonista que arrastra un déficit de amor materno —el libro está dedicado a Eileen, su madre— y que decide saldar los diferentes desengaños con que tropieza a lo largo de su vida con un acto de venganza violenta contra sí misma. La necesidad de ser incondicional y absolutamente amada, y de sentirlo a cada momento y sin descanso, lleva a Sadie (sádica desde su mismo nombre) a perpetrar una atrocidad. Nuevamente el abandono, la vergüenza y la culpa son los elementos centrales en la conformación de la personalidad de una mujer que es víctima del amor insuficiente o excesivo de los demás, en todo caso mero objeto del de todos ellos. Cuando Sadie busca ser sujeto deseante y amar, cuando intenta integrarse activamente en una relación, simplemente, no sabe cómo hacerlo. Su comportamiento, al mutilarse para victimizarse y captar la atención de su pareja, es sádico; una vez más, propio de una psicópata.

En fin, las protagonistas de las novelas de Bargate son víctimas de maternidades frustrantes, amores inconsistentes, abandonos en la infancia, aprendizajes emocionales insatisfactorios y abusos sexuales; son víctimas y lo son en tanto que mujeres. Sylvia Plath y Anne Sexton expusieron en sus obras respectivas las maneras en las que la definición vigente de cordura desacreditaba una parte importante de sus experiencias como mujeres. Y, por supuesto, Doris Lessing había incorporado la locura al *modus operandi* de algunos de sus personajes femeninos y lo había hecho para hacer visible que la locura era, a menudo, una respuesta apropiada y necesaria —cuando no la única posible— ante una situación de opresión severa.

El psiquiatra R. D. Laing, gurú de Lessing y de Clancy Sigal, como ya contamos, lo había explicado con absoluta contundencia: el afán con el que los psiquiatras tratan de categorizar a sus pacientes, tipificar y clasificar sus comportamientos y experiencias impide, por lo general, que pongan una atención verdadera y activa en sus sufrimientos. Los psiquiatras interpretaban a sus pacientes sin verlos; los reconocían y diagnosticaban, pero no los

comprendían. Un diagnóstico psiquiátrico es, en este sentido, un fracaso en la medida en que se impone sobre un paciente al que resulta imposible comprender sin abstraerle y eventualmente desposeerle de su identidad. Y en la definición de la identidad humana el sexo/género juega un papel muy importante.

Pero Laing y sus seguidores prestaron escasa atención a las especificidades de género que presentaban los problemas que sus pacientes referían. Y sin embargo, sus descripciones de las vidas de las mujeres inconscientemente retrataban la situación de estas pacientes bajo una luz muy dramática de la que sin embargo no parecían extraerse conclusiones de alcance colectivo. Digamos que la sensibilidad feminista de Laing estaba al mismo nivel que la de la izquierda occidental que había abogado por una mayor libertad sexual desde los años cincuenta, cuando en realidad querían decir una mayor libertad sexual de los hombres. El ataque del movimiento antipsiquiatría al control social y a las estructuras de poder tanto dentro como fuera de los manicomios no tuvo en consideración de una manera particular la situación en la que las mujeres se encontraban por el hecho de sufrir opresiones vinculadas exclusivamente a su género. El propio Laing tuvo diez hijos de tres mujeres diferentes y, junto con David Cooper, ejemplificó lo que Elaine Showalter —autora, entre otros, del magnífico ensayo *Inventing Herself*— describió como la constelación antipsiquiatría, a saber, una combinación de carisma masculino por parte del terapeuta y de infantilismo por parte de la paciente.

En *Una mujer bajo la influencia* (1974) de John Cassavetes, Mabel (Gena Rowlands), un ama de casa y madre de tres hijos pequeños, tiene problemas para aceptar su realidad, lo que le genera angustia e inestabilidad mental. Nick (Peter Falk), su marido, es un hombre rudo y descuidado, centrado completamente en su trabajo y, al menos en apariencia, incapaz de comprender las necesidades de su mujer que, como tantas amas de casa en los setenta, se siente sola, perdida, sin rumbo y completamente extenuada. Cuando Mabel pierde pie y se revela incapaz de cuidar de sus hijos o siquiera de sí misma, Nick ensaya un intento de internamiento, pero la reacción desgarradora y dolida de su esposa, a la que ama por encima de todas las cosas, le hace cambiar de parecer. Nick intenta reconectar con su mujer, a la que vuelve a

confiar el cuidado de sus hijos y a la que hace promesas de estar más presente. Mabel escapa de la psiquiatrización en la que tantas mujeres se han visto atrapadas gracias a su tenacidad y la solidez de los lazos familiares. Esta familia, a diferencia de la que protagonizó la película de Redford que comentamos más arriba, «se salva» sin que medie una intervención terapéutica. La reconciliación de la pareja y la recuperación de la confianza por parte de Mabel es el resultado de un acto de amor y, también y sin que resulte contradictorio, de pragmatismo. Al fin y al cabo el matrimonio tiene tres hijos de los que ocuparse y una vida por vivir, que quizá no transcurra bajo parámetros de normalidad absoluta pero en la que parece posible armonizar sentimientos. La familia en *Una mujer bajo la influencia* es un espacio de humanización y vitalismo y por esa misma razón, y al margen de otras consideraciones, es un lugar seguro para Mabel, una mujer que pierde la razón cuando está sola y la recupera en compañía.

En *Viaje al manicomio* Kate Millett narra un viaje cuyo destino final es, precisamente y en sus propias palabras, «perder la razón». Su relación con la psiquiatría comenzó de manera violenta en 1973 y terminó algo más de una década más tarde —ya en 1988— cuando decidió, de forma unilateral, dejar de tomar litio. Actuar por su cuenta implicaba «apostar por su cordura». Kate no buscaba estar bien de acuerdo con los estándares de la psiquiatría. Aspiraba, eso sí, a presentarse como una persona en remisión, quería dejar de experimentar los síntomas asociados al diagnóstico que le fue impuesto: psicosis
maniaco-depresiva.
Quería ser libre.

En 1973 Millett se encontraba absolutamente absorta en el compromiso con la liberación de un activista de derechos humanos de Trinidad acusado de asesinato. Distintos personajes se comprometieron con la causa de Michael X, entre otros John Lennon y Yoko Ono, amigos de Kate, quien superada por su carga de trabajo en Berkeley y las tensiones asociadas a la fama otorgada por *Política sexual* e inmersa ya en la relación con Sita, sufrió un episodio de pérdida de contacto con la realidad, nerviosismo, confusión y dificultades de la expresión hablada. La escritora se tornó balbuceante e incoherente. Fue ingresada primero en el

Highland Hospital de Oakland, desde donde fue trasladada al Herrick en Berkeley y posteriormente al Hospital Estatal de Napa.

La ley de California de 1969 permitía que los pacientes mentales fueran retenidos y observados de manera no voluntaria durante setenta y dos horas, solo si suponían un peligro para otros o para sí mismos o si no podían alimentarse o vestirse. Esta reclusión podía prolongarse catorce días siempre que no experimentaran mejoría y un juez lo determinase. Según relata Millett, su ingreso no voluntario duró diez días (sin autorización judicial) y solo fue dada de alta después de firmar a regañadientes un documento declarando que había ingresado voluntariamente tras reconocer que necesitaba tratamiento.

Este primer episodio coincide con un momento muy crítico en la vida de Kate. En sus propias palabras: «En el plazo de una semana perdí marido y casa, matrimonio y estudio, sin saber realmente cuál de las dos pérdidas era peor pero sospechando que el estudio penetraba más hondo en el yo y en su seguridad; el techo sobre mi cabeza era también mi identidad como artista» (*Viaje al manicomio*, p. 100). Ah, la identidad de Kate, dañada al convertirse en aquel icono que nunca quiso ser y al definirse como lesbiana, categoría en la que no terminaba de encontrarse cómoda, sufría ahora un nuevo revés. Sin su casa en el Bowery, su lugar de trabajo y vida, y sin la cercanía de Fumio, siempre un ancla para ella, su identidad se difumina y Millett pierde sus asideros y comienza a contemplar la idea del suicidio:

«[…] el suicidio es doloroso para los que sobreviven, pero eso no es nada comparado con la desesperación que siento yo ahora, las náuseas, el vértigo de cambiar la vida por la muerte, de haber llegado hasta aquí, la "solución" cada día más evidente, haciéndome más señas, ordenándomelo. Y lo dejo todo; ¿para qué revisar la correspondencia y empaquetar las pertenencias cuando no solo se está desahuciado y abandonado, sino que vas a morir, porque estás mortalmente enfermo?» (*Viaje al manicomio*, p. 107).

La madre de Kate, Helen Millett, también trató de recluirla en una clínica mental de Minnesota de donde fue liberada a las dos semanas gracias a las gestiones de un abogado de derechos civiles. Parece que el caso ayudó a reformar la ley del Estado, que terminó contemplando que los pacientes mentales ingresados tuvieran

derecho a una audiencia previa. En *Mother Millett*, Kate se refiere a esta decisión de su madre como «desacertada e ingenua». En este libro insiste en que, especialmente desde el momento en el que tuvo noticia de la enfermedad de su madre, aquejada de un grave tumor, no queda en ella ningún atisbo de resentimiento. La larga hospitalización de Helen, una mujer severa e inteligente que ha gobernado su familia como un matriarcado —de impronta católica e irlandesa— en el corazón de la América central, desencadena en Millett una reflexión lírica y delicada sobre la familia como experiencia, por contraste con la familia como institución; un asunto del que se había ocupado desde un punto de vista teórico en el celebérrimo *Política sexual*, como ya contamos. El elogio final a su madre, en este libro, remite al tema de la orfandad de madre, que Kate describe como «dreadful» (terrible) y contiene unas palabras bellísimas sobre los aprendizajes en familia, los vínculos y la soledad radical con la que venimos y nos vamos de este mundo.

Como fuere, siete años más tarde del breve internamiento en el ala Mayo de la Universidad de Minnesota, Millett regresó a su casa de Manhattan, donde fue visitada por su hermana Mallory y varios amigos, quienes, acompañados de una psiquiatra «amiga» y ante el comportamiento maníaco que Kate presentaba (obsesiones, manía persecutoria, dificultades del habla) la presionaron para que se ingresara de nuevo. Kate logra zafarse, consciente de que ha tenido suerte al hacer valer sus derechos.

En el otoño de 1980, Millett viajó a Irlanda, donde tuvo lugar su segundo ingreso psiquiátrico. La primera huelga de hambre de los presos del IRA en las cárceles británicas, en el marco del conflicto de Irlanda del Norte, se inició en octubre de ese año y Kate Millett se apresuró a trasladarse a este país para apoyar a los huelguistas y denunciar las torturas a los presos políticos. Cuando iba a regresar a Estados Unidos fue detenida por la policía en el aeropuerto de Shannon, y aunque en un principio Millett atribuyó esta detención a sus actividades políticas, termina relatando su estado de agitación y su preocupación extrema por haber perdido una cámara fotográfica en un taxi. Fue ingresada en el Our
Lady's
Hospital de Ennis, en el condado de Clare. Finalmente, fue dada de alta como consecuencia de la actuación de un grupo de feministas

irlandesas y de un político local. Una vez más, sus redes activistas y sus contactos la sacaron del apuro en el que se encontraba.

A su vuelta a Estados Unidos se instaló en Nueva York, retomó el tratamiento con litio, al menos de manera momentánea, y ya no volvió a ser ingresada. Millett continuó en remisión incluso después de abandonar el fármaco. Su experiencia y su lucidez nos dejan reflexiones como esta: «El mismo manicomio es una insensatez, una anomalía, un cautiverio aterrador, una privación irracional de todas las necesidades humanas; conservar la razón dentro de un lugar así supone una lucha abrumadora. […] El mismo propósito del manicomio y lo que todo el mundo entiende por ese término afirma la locura. Permanecer cuerdo en un manicomio es desafiar su definición» (p. 310).

Millett entendió y defendió vehementemente que el manicomio es una cárcel. Con esa misma apreciación comienza la novela autobiográfica de Mary Jean Ward, *Nido de serpientes*, escrita a mediados de los años cuarenta y llevada al cine por Anatole Litvak en 1948. Olivia de Havilland encarna a la joven escritora Virginia Cunningham quien, al poco de contraer matrimonio en la ciudad de Chicago, sufre una crisis nerviosa que termina con su internamiento. La historia empieza con la protagonista tratando de comprender dónde está y cómo ha llegado hasta allí. En su afán por descifrar un entorno extraño y hostil, las primeras palabras que vienen a su mente son crimen, prisión, carcelero, juicio… Ese universo semántico es el que la escritora tiene más a mano para describir una realidad con la que no sabe cómo relacionarse. Pero Virginia incorpora muy pronto las normas del psiquiátrico y entabla una relación, como no podía ser de otra manera, de absoluta dependencia de su médico, en cuya consulta cuelga una fotografía enmarcada de Freud. El doctor Kik (Leo Genn) prescribirá psicoterapia y luchará para lograr la liberación de Virginia, en la convicción de que una reincorporación a la «vida normal» favorecerá su recuperación.

Kik va proporcionándole a su paciente, en sucesivos encuentros, las claves para comprender las razones que han causado su crisis nerviosa. Estas razones remiten a la infancia de Virginia, a la relación de admiración hacia su padre —un hombre rígido que adora a su primogénita— y a la falta de atención y amor por parte

de su madre —una mujer nerviosa a la que Virginia, demandante y caprichosa, saca fácilmente de sus casillas. Algunos episodios concretos en la vida de Virginia habrían sedimentado en su inconsciente un sentimiento de culpa que, al brotar inopinadamente darían lugar a afasias o incoherencias en su comportamiento, motivando una pérdida de contacto con la realidad. En suma, va proporcionándole una narrativa psicoanalítica con la que ella puede contarse su propia historia que, hasta entonces, permanece trabada y plagada de zonas oscuras. Kik explica su terapia mediante el recurso a la metáfora de la luz; lo que ha hecho por su paciente ha sido sacarla de la oscuridad para que ella ahora pueda caminar sin temor a las sombras.

La historia se presenta como un caso de éxito de una institución en la que el buen hacer de un psiquiatra logra imponerse a las inercias perniciosas que se derivan de métodos anticuados y de la escasez de recursos. Antes de comenzar la psicoterapia, Virginia es sometida hasta en tres ocasiones a terapia de electrochoque, con un resultado lastimoso. Mary Jane Ward quería contar su propia experiencia con humor y, aunque la psicoterapia es fundamental en la construcción de la historia, el descenso a los infiernos (el nido de víboras) de la joven es también el punto de partida para su recuperación, en la medida en que Virginia asume la realidad del psiquiátrico, las normas y las conductas de las demás internas, como Alicia aceptó la lógica del país de las maravillas, es decir, con una mezcla de estupor y curiosidad.

Mary Jane Ward fue internada en cuatro ocasiones a lo largo de su vida, en 1941, 1957, 1969 y 1976. En todos los casos las alarmas saltaron cuando, ante situaciones de gran estrés intelectual y preocupación, la escritora manifestaba afasias y problemas para expresarse con coherencia. Fue diagnosticada con esquizofrenia al haber referido episodios de alucinaciones y asegurar que escuchaba voces, una enfermedad que adquirió estatus propio al desgajarse de los diagnósticos de «demencia precoz» en la primera década del siglo XX. El paso de Mary Jane Ward por Juniper Hill fue el primero de cuatro internamientos durante los cuales: «Mientras estabas consciente, no podías olvidar tu enfermedad, así como no puedes olvidarte de respirar. Si te hubieran preguntado cuál era tu máximo deseo en la vida, habrías respondido de inmediato, la cordura»

(*Nido de víboras*, p. 172). La cordura era la única forma de salir de prisión y por esa razón: «La paciente poseedora de la más leve simiente de cordura la apreciaba tiernamente» (p. 172).

Si el manicomio es la cárcel, la medicación es la libertad condicional y el electrochoque la más abrupta y violenta forma de tortura. Aunque Kate Millett no llegó a ser tratada con descargas eléctricas, estas están muy presentes en su pensamiento y en su experiencia como forma extrema de castigo, pero para ella la psicofarmacología también lo es: «Y luego el castigo: una gran dosis de Thorazine. Has empezado tu carrera de fármacos […] los médicos no te hacen caso; no habrá más exámenes, solo sustancias químicas a partir de ahora» (p. 322). Y el litio, la medicación a la que queda atada, es su libertad condicional en la medida en que lastra su vida, le impide conducirse con entera libertad, limita y merma su salud y su mera existencia en forma de una obligación y una dependencia que está siempre ahí para amenazarla con una recaída.

Sustancias químicas ajustadas a un diagnóstico del que Millett dice que le ha sido impuesto, como se impone una sentencia: «el diagnóstico psiquiátrico que se impuso es que soy psicótica de constitución, una
maniaco-depresiva
condenada a sufrir recurrentes ataques de “enfermedad afectiva”». Esto «pone en marcha un tren de falta de confianza e inutilidad, una sentencia de alienación» (p. 437).

Frente a esto, Kate declara: «Es la integridad de la mente lo que deseo reivindicar, su carácter sagrado e inviolable. No niego en absoluto la desdicha y el estrés de la vida en sí: los sufrimientos de la mente a merced de la emoción, las circunstancias que nos llevan a declararnos la guerra unos a otros, los divorcios y los antagonismos en las relaciones humanas, la multitud de temores, los obstáculos a la confianza, las crisis de decisión y elección. Intentamos sortearlo, buscamos consejo para protegernos, incluso nos exponemos al inevitable desequilibrio de poder inherente en la terapia para combatirlo; todo ello es la materia de la condición humana. Pero cuando tales circunstancias se convierten en síntomas y se diagnostican como enfermedades, creo que entramos en un terreno muy incierto» (p. 438).

En septiembre de 1988 Kate Millett comenzó a rebajar progresivamente la dosis que tomaba de litio hasta dejar de hacerlo por completo, un proceso que duró alrededor de seis meses. En marzo de 1989 Kate ya era libre. Ese mismo mes y ese mismo año, la historiadora Barbara Taylor era dada de alta, después de un ingreso psiquiátrico que había durado ocho meses, del Friern Hospital en Londres, el manicomio más importante y antiguo del Reino Unido. En *The Last Asylum. A Memoir of Madness in Our Times* (2015) Taylor cuenta la historia de su internamiento y el resultado de la investigación que decidió desarrollar sobre la institución en la que estuvo recluida. Al poco de ingresar, Barbara recibió la visita de un amigo historiador que, fascinado con el contexto y consciente de las capas de historia que el hospital albergaba desde su fundación en 1849 le espetó algo así como: «¡Querida Barbara! qué suerte y qué privilegio para ti, como historiadora, sumergirte en un espacio tan interesante». Taylor quedó pasmada ante el comentario pero está claro que, tiempo después, la observación adquiriría el sentido que no pudo tener cuando Raphael Samuel la formulara por ser aquel un momento, en la vida de Barbara, en el que simplemente todo carecía de sentido.

Taylor, quien dice de sí misma que siempre había sido infeliz, incluso durante su apacible infancia en Canadá, siguió siéndolo cuando se instaló con su familia en Londres a los veintiún años. Su infelicidad adquirió matices inquietantes al final de esa década. A los treinta y un años Taylor sufrió una crisis descomunal y buscó ayuda en la psicoterapia. En el plazo de tres años perdió por completo el contacto con la realidad y terminó por ingresar en Friern. Sus años como paciente de psiquiatría coincidieron con una verdadera revolución en el mundo de la salud mental. *Viaje al manicomio* se publicó en 1991 y en 1992 Friern cerraba sus puertas para siempre. Hacia finales de la década fueron clausurados la mayor parte de los hospitales psiquiátricos en nuestro entorno occidental.

The Last Asylum es un texto en el que la memoria personal se pone al servicio de un relato histórico. Barbara Taylor cuenta su historia y la de la institución en la que estuvo confinada. Por más que la memoria de su paso por el manicomio y de su relación con la psiquiatría y el psicoanálisis estén presentes en el relato de Taylor,

que no sería quien es ni habría escrito este libro sin haber vivido esas experiencias; por más que la autora sienta que el pasado no pasa nunca del todo, lo cierto es que el oficio con el que la historiadora acomete esta tarea implica fijar acontecimientos y organizarlos históricamente, como mínimo de manera concatenada y cronológica. Las memorias de Kate Millett distan mucho de esta forma de organización de los recuerdos y sirven a un propósito totalmente diferente. Allí donde la historiadora Barbara Taylor pretende rescatar recuerdos personales y archivos para poner orden y generar un relato consistente que tiene una dimensión terapéutica pero sobre todo una de utilidad pública, la escritora Kate Millett busca arrancar las malas hierbas, remover la tierra y plantar de nuevo. Cada libro procura, como las siembras en su granja de Poughkeepsie, una nueva cosecha. Y como cada nueva siembra, no está exento de riesgos y no se sabe cuál será, en términos netos, su balance final. Con cada nuevo libro de memorias Kate renace a sí misma.

Los textos de Kate Millett están llenos de confesiones en las que la escritora se pone en la picota. Como si la autoinculpación requiriera de la escritura para lograr la expiación y el perdón, y la escritura fuera, a un tiempo, la huella única y última del ser humano que fue: una mujer aterrorizada y valiente como nadie. Una niña que, a pesar de la adversidad de su infancia, se permitió soñar, de la mano de las mujeres de su familia, de *Mother* y de *Aunt Dorothy*, con serlo todo: «Madre quería una escritora, exclusivamente eso. Aunque una escritora de libros algo más apropiados de lo que hasta ahora he conseguido. Sin embargo, tía Dorothy [su modelo, su principal referencia] hacía que quisieras *serlo todo» (A. D. A Memoir*, p. 302).

La vida de Kate no deja de ser la de quien, en efecto, quiere ser todo lo que le han dicho que no sea. Ese es, por simplificar, el núcleo de su identidad. Si es cierto que incumplió el mandato familiar, con el paso de los años y varios libros escritos, suturó con cada uno de los miembros de su familia las heridas que la ataban a ellos para convertirlas en vínculos cicatrizantes. Al fin y al cabo, como escribió en *Mother Millett*: «Del polvo venimos y al polvo vamos… es lo que llevamos con nosotros, el conocimiento que adquirimos por el camino, lo que de verdad importa» (pos. 4783).

Feminismo, libertad, incomodidad

> «La única cosa que una escritora tiene que tener no son huevos. No es un espacio libre de niños. Ni siquiera es […] una habitación propia, aunque esto sea algo de gran ayuda, como lo es la buena voluntad y la cooperación del sexo opuesto o, al menos, de su representante concreto en la casa. No necesita contar con todo eso. Lo único que una escritora debe tener es papel y lápiz. Con esto es suficiente en la medida en que entienda que ella, y solo ella, es la única responsable de lo que escribe en el papel. En otras palabras, que es libre. No enteramente libre. Nunca enteramente libre. Tal vez solo de una manera muy parcial. Quizá solo con relación a ese único acto, el de sentarse en un arrebato a ser una mujer escribiendo, pescando en el lago de la mente. Y haciéndolo de una manera responsable, autónoma, libre».
>
> URSULA K. LE GUIN,
> «La hija de la pescadora» (p. 323).

En este ensayo he escogido hablar de estas dos escritoras por lo que espero que a estas alturas ya esté claro que son un conjunto de buenas razones. Por su prominencia en la segunda ola feminista, por la importancia de sus obras respectivas y, de una manera particular, de un libro concreto que resulta ser icónico, una referencia para el feminismo: *El cuaderno dorado* en el caso de Doris Lessing y *Política sexual* en el de Kate Millett. Pero sobre todo he querido hablar de ellas porque ambas sintieron en carne propia las tensiones asociadas a vivir una vida feminista; la

dificultad para conciliar emancipación sexual y serenidad política, la aparente imposibilidad de acomodar activismo y vida personal. Las incoherencias en las que a menudo incurrieron son, en perspectiva —y este es el *modus vivendi* feminista que reivindico— el resultado de aceptar y abrazar el feminismo como un discurso incómodo con un impacto problemático en la construcción de la propia subjetividad.

El problema, en realidad, empieza cuando el feminismo se toma como una agenda inamovible cuya evolución en el tiempo se entiende como un devenir de reivindicaciones destinadas a profundizar en una línea de progreso cuya meta final es la igualdad de género. Y el problema es aún mayor si tal cosa se postula en nombre de una idea de la mujer que desprecia la diversidad de subjetividades e identidades que la atraviesan.

En el muy conocido y premiado film *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946), tres veteranos de guerra regresan a sus casas y tratan, con enormes dificultades materiales y emocionales, de recuperar sus vínculos y sus vidas como civiles. En su primera noche en la ciudad los tres deciden salir de celebración y borrachera y el capitán Fred Derry (Dana Andrews) termina durmiendo en casa del sargento Al Stephenson (Fredric March), a quien su mujer (Myrna Loy) y su hija (Teresa Wright) cuidan con devoción y entrega absolutas. La hija de Stephenson cede su cama a Derry, quien en medio de la noche sufre pesadillas motivadas por recuerdos de combate. La joven Peggy le atiende en sus tribulaciones y angustias, acariciando y apaciguando al soldado deshecho que llora desorientado. Le emplaza a que regrese al sueño, a que recupere la calma. Peggy pasa su pañuelo por la frente y la barbilla del capitán, al que contempla como una madre miraría a su hijo. A la mañana siguiente la dispuesta Peggy prepara el desayuno del veterano y conduce su coche para llevarlo a casa, al reencuentro de su esposa, a quien el sargento ha visitado la jornada anterior y ha encontrado transformada en una mujer diferente, vivaz y deslenguada, como corresponde a la empleada en un club nocturno, trabajo al que la señora Derry se ha dedicado durante la ausencia de su marido.

Al despedirse de Peggy, Fred le agradecerá que no haya mencionado sus pesadillas, cosa que ella no ha hecho por

compasión y para evitarle al soldado la vergüenza que le provocaría la exposición de su vulnerabilidad, particularmente frente a una mujer que podría interpretarlo como una falta imperdonable de hombría. Fred alaba la belleza y la discreción de la joven, a la que dedica unas palabras de adiós que bien podrían describir el ánimo con el que la sociedad que se abre paso después de la Segunda Guerra Mundial va a enfocar el asunto de la «mujer»: como un sujeto único, formateado de acuerdo con una idea de clase media blanca crecientemente tecnologizada. La frase es esta: «I think they should put you in mass production»; algo así como «creo que deberían fabricarte en serie».

Frente a la diversidad de clase, cultural e individual, se impone una visión homogénea de la mujer que servirá, paradójicamente, al primer feminismo de la segunda ola para justificar sus reivindicaciones, formuladas en nombre de mujeres blancas de las clases medias, con la exclusión manifiesta y contestada —dentro del propio feminismo— de mujeres racializadas, pobres, lesbianas y trans. Ese modelo de mujer —comprensiva, dispuesta, subalterna, bella, fabricada en serie— será una y otra vez ensayado en el cine y difundido hasta la náusea por la publicidad.

Bajo la égida de la mística de la feminidad, bajo el presupuesto de «la mujer serializada» las mujeres renunciaron a una vida activa. Dejaron de tener deseos y pasaron a tener necesidades. Necesidades que vendrían determinadas por los dictados del psicoanálisis en una versión que no por rudimentaria dejaba de ser atrayente por el extraordinario papel que otorgaba a la sexualidad en las relaciones humanas. Jugaron un papel igualmente determinante la nueva pedagogía y la publicidad en la definición de lo que una mujer necesitaba para «ser feliz». La felicidad —no lo olvidemos— es un invento paradigmático de esta época. Las mujeres no tenían que ser ellas mismas, tenían que ser felices. Y ahí empezaron —una vez más— los problemas.

Los conflictos de las mujeres de la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos —asociados a lo que Friedan llamó «el malestar que no tiene nombre»— están espléndidamente reflejados en la irrepetible serie de televisión *Mad Men*. Las observaciones de Friedan y los testimonios de mujeres que recoge inspiran personajes, tramas e incluso alguna escena de la serie. Recordemos,

como anécdota, que la primera mujer de Don Draper se llama Betty. Ella, mejor que nadie, encarna el eslogan «si solo tengo una vida quiero vivirla de rubio». A través de sus vicisitudes se narran las devastadoras consecuencias personales de una forma de existencia que coloca en el centro de sus aspiraciones la de «ser rubia». La frivolidad y despreocupación de Betty ocultan una soledad y un vacío que crece con el paso de los años y que ella solo logra identificar y afrontar cuando la enfermedad y la proximidad de la muerte aceleran un proceso de maduración que había quedado truncado. Betty es una niña cuando toma la decisión de renunciar a su carrera como modelo para casarse con Don. Y, desde ese momento, permanecerá como niña, suspendida en esa inmanencia: niña, esposa y madre. Cuando está a punto de morir, Betty decide volver a la universidad, estudiar, hacer lo que le gusta, cumplir sus deseos. O, lo que es lo mismo, estar presente. Betty renuncia a ser feliz para ser ella misma; nunca es tarde.

Las mujeres se han rebelado de muchas maneras —aunque ciertamente con distintos grados de éxito— contra la subordinación que se les ha intentado imponer. Esas rebeliones han modificado la propia idea de mujer, sujeta —como cualquier otra categoría social — a la plasticidad que en todo lo humano imprime el cambio histórico.

A finales de la misma década en la que Johnson publicó su libro de memorias, Lauper nos hizo bailar al ritmo de «*Girls Just Wanna Have Fun*» y la señorita Ramona me llamó puta, concretamente en 1988, la historiadora Denise Riley escribió *Am I That Name?*, un libro que desafortunadamente no se ha traducido al castellano. En él Riley afirma que la categoría mujer no es ontológica ni esencial en sentido alguno, sino puramente histórica. Riley muestra cómo al comenzar la modernidad en Europa, determinadas nociones del alma como un ente andrógino determinan la forma en que las mujeres se relacionan con lo humano o la humanidad sin ocupar aún el lugar de «el otro» al que terminarán por quedar confinadas. Pero ya en el siglo XVIII la atención prestada a la naturaleza y al cuerpo conducen a una intensificación del interés por la sexualidad de las mujeres o, lo que es lo mismo a su sexualización y emplazamiento a la «otredad». Lo social encuentra su lugar entre lo doméstico y lo político ya en el siglo XIX, al tiempo que la mujer

emerge como un colectivo con problemas. El problema de la mujer, como el problema obrero, presuponen la existencia de dos sujetos políticos enteramente nuevos: la mujer y la clase trabajadora.

Y he aquí una interesante paradoja. Hacer visible la existencia de los problemas que tienen las mujeres conlleva una cierta naturalización del sujeto «mujer» que lo anclará de un modo particularmente intenso a un discurso biologicista, previamente disponible, lo que implica hacer de la naturaleza algo así como un destino. Las dos primeras olas feministas procuran el reconocimiento de derechos para las mujeres y plantean la igualdad entre los sexos como remedio a todo mal. De ahí venimos: de intentar que la mujer escape al destino que su supuesta condición le impone a costa, me temo, de saturarla de identidad social (de género).

Sin embargo, creo que a los feminismos del turbulento siglo XXI les corresponde otro horizonte y que deben comprometerse con transformaciones profundas de un orden social que ya no puede garantizar ni siquiera la existencia futura del planeta. Las feministas hoy debemos trabajar en lo que, por ejemplo, la teórica marxista Holly Lewis ha llamado una política de todes (Bellaterra, 2019), sin necesidad de hacerlo en nombre de un sujeto particular al que estamos obligadas a reconocerle su indeterminación porque, así como es imposible ser una mujer del todo, de una manera hipostasiada, también es imposible no ser una. Que la categoría «mujer» sea indeterminada y que tal vez no sea la identidad de referencia y desde luego no la única desde la que comprometerse con discursos feministas, no debe ser motivo de lamento.

El feminismo es un movimiento que presenta una sorprendente recurrencia histórica no tanto por los incumplimientos de sus reivindicaciones cuanto por la transversalidad y potencia transformadora de sus propuestas. Dicho de otra manera, el feminismo experimenta olas no como forma de sobreponerse al fracaso por el incumplimiento de una agenda, sino como manifestación de su éxito. No necesita un basamento ontológico al que asirse, sino capacidad de disuasión, lo que requiere de mensajes claros y una buena autocomprensión para seguir avanzando.

La epistemología feminista que predico, en talleres y libros como este, es una forma de trabajar en esa autocomprensión tan necesaria

como incómoda. Nadie dijo que fuera fácil y no creo que sea a lo fácil a lo que las feministas debamos aspirar; lo que es irrenunciable, por supuesto, es que sea divertido, porque —ya sabéis— *girl just wanna have fun*.

Este ensayo habla de mujeres que escribieron en el siglo pasado y que, al hacerlo, pusieron de manifiesto que escribir, cuando se es mujer, es a menudo un acto de rebeldía. La libertad en el terreno de la sexualidad, de los afectos y del trabajo ha estado penalizada, en su forma más extrema a través de la estigmatización y, en versiones más livianas, mediante el rechazo y la refutación social. Los textos de Doris Lessing y Kate Millett, dos mujeres cuyas vidas y obras respectivas se entrelazan con los temas de la segunda ola feminista, sus experiencias, amores, reconocimientos y tragedias personales nos colocan frente a las dificultades que atravesaron las mujeres para ser libres, entre otras cosas porque ser libres conllevaba una transformación profunda de la propia subjetividad; transformación no exenta de dolores y dilemas. Transformación ligada a lo que al inicio de este libro llamamos «incomodidad».

En su libro *Vivir una vida feminista*, Sara Ahmed explica cómo el trabajo feminista implica una enervación y una queja contra el mundo. Pero también supone aprender a vivir la supervivencia como protesta o la protesta como supervivencia. Al final, se trata de permanecer con los sentimientos que querríamos alejar porque nos recuerdan aquellas cosas que nos sucedieron, que nos hicieron cobrar conciencia de nuestra existencia. No pasa nada por ser incómodas; solo siéndolo pudieron Doris Lessing y Kate Millett ser ellas mismas.

1991. Veinte años después de «el encuentro»

FICCIÓN

Una noche de 1991, Doris Lessing subió al primer piso de su casa —donde se encontraba la sala de estar— y encendió el televisor. Channel Four programaba entonces un debate, *After Dark*, en el que se discutían temas sociales y políticos. Aquella noche Neil Lyndon (periodista), Keith Simpson (historiador y político *tory*) y Elliott Leyton (antropólogo) conversaban con el actor Oliver Reed, un habitual de los *late* televisivos, y Kate Millett. Al verificar que era la escritora norteamericana quien compartía sillón con el voluminoso y ruidoso Reed, Doris sintió una mezcla de curiosidad y rechazo. El encuentro con Millett dos décadas antes formaba parte de un recuerdo difuso que, frente a la imagen de Kate en la pequeña pantalla del televisor, cobró de pronto un peso distinto. Había conocido a aquella mujer; era una mujer importante; una intelectual norteamericana que llevaba una vida atípica y escribía libros de memorias que Lessing, por falta de tiempo (no sabía hasta qué punto aducía esto como excusa ante sí misma) no había llegado a leer.

Doris escuchó el debate con relativa indiferencia. Acariciaba a sus gatos, se perdía en la enumeración mental de las tareas pendientes en la casa, en los encargos a Peter y en algo que le había dicho su agente; al parecer un periodista preparaba una biografía sobre ella. Pensaba también que los años, como evidenciaba el aspecto de Kate, pasaban para todas. Quizá pediría que le mandaran uno de sus libros, sí, la semana siguiente, tal vez lo haría. Todo esto lo pensaba Doris Lessing a la vez y de manera deslavazada cuando, de pronto, ocurrió algo increíble.

REALIDAD

Oliver Reed acababa de soltar una astracanada sobre el papel de los hombres en la historia como dadores de vida y de las mujeres como receptoras del encargo de parir, cuidar y mantener a sus hijos cuando, para dar a su soflama un cierre de colofón, se abalanzó sobre Kate y la besó con violencia en la cara; un beso como un zarpazo al que la americana reaccionó con un gesto que expresaba desprecio y dolor.

La conversación continuó durante unos escasos diez segundos como si tal cosa hasta que Kate la interrumpió:

«Perdonad, pero ¿se supone que debo soportar esto? ¿Se supone que he sido invitada a este programa para soportar esto?».

La moderadora del debate tercia:

«Por supuesto que no. Oliver, has molestado a Kate».

Reed, como un niño acorralado, enrojecido por el alcohol y la vergüenza con que reacciona a la inesperada respuesta de Kate, pronuncia en un susurro:

«Lo siento, Kate, lo siento. ¿Te he molestado? Lo siento».

Entonces, Kate Millett elevó el tono de voz. Necesitaba hacerse escuchar y dejar claro que la incomodidad que experimentaba como resultado de la agresión infligida por Reed tenían obligación de experimentarla todos.

Dijo:

«Esto ha sido agresivo, repugnante… ¿Debo pensar que te parece bien —dirigiéndose a la moderadora— que le suceda algo así a alguien que has invitado a tu programa?».

En este punto Kate siente cómo se acumulan la ira y el llanto en su garganta, pero los contiene. Toma aire. Dos invitados y la moderadora reprenden a Reed, quien pregunta entonces si piensan que debe abandonar el plató. Kate Millett contesta (vuelve a alzar la voz; se ha sobrepuesto):

«Me encantaría que te marcharas. Creo que eres un matón horrible y que es espantoso que nos obligues a soportarte».

Reed repregunta:

«Entonces ¿quieres que me vaya?».

Kate responde: «Sí».

Oliver Reed se despide cortés de los asistentes. Kate respira hondo.

Doris asistió con regocijo a la escena. Sintió una punzada de satisfacción al ver a Millett en la picota (a qué negarlo) y un atisbo de condescendencia por Oliver Reed, el
hombre-oso.
Una vez que la escena concluyó, a Doris —quien asombrada todavía por lo que había visto trataba de formarse una opinión— le asaltó como de la nada un recuerdo enterrado en una gaveta de su estudio. Sí, allí estaba sin duda una carta, una nota, apenas un par de folios recibidos unos años antes. Fue a buscarlos. Los encontró.

Kate Millett le explicaba que la había llamado en uno de sus viajes a Inglaterra pero que no había logrado contactar con ella y le expresaba con la misma devoción y ternura que Doris recordaba ahora que rezumaba veinte años antes su deseo de volver a tomar un té con ella. Le decía que había leído una de sus últimas novelas, *El quinto hijo*, y que preparaba un texto sobre ella. Como quiera que se sentía insegura con la tarea (insegura, sí, hace veinte años también la recordaba insegura), le pedía a Doris que lo leyera y que al menos le dijera si su lectura de la novela era pertinente. Esperaba no haber incurrido en ninguna clase de ofensa. Después le hablaba de lo mucho que le habían interesado sus incursiones literarias en el mundo de la locura, de lo que le habían aprovechado muchas de sus novelas y de lo bien que había comenzado a sentirse desde que decidió cuidar su salud mental al margen de la psiquiatría.

Reproduzco aquí algunos de los párrafos de la carta que Kate Millett mandó a Doris Lessing con fecha de 13 de abril de 1988 y que Doris volvió a leer en enero de 1991 en parte por curiosidad y en parte por formarse una mejor opinión de lo que acababa de ver en Channel Four.

[…] Por mi parte, jamás he juzgado y mucho menos culpado a una mujer por tomar las decisiones que haya considerado oportunas respecto de su maternidad, y esto incluye una casuística muy amplia. En realidad, pensándolo sobre la marcha, creo que he sido más injusta con las mujeres que decidieron ser madres que con las que no lo hicieron, porque en muchos casos me pareció que distraían energía de proyectos más valiosos y relevantes para ellas mismas y, en definitiva, para todas nosotras, mujeres que

dependemos tanto unas de otras. Esa dependencia es para mí muy evidente cuando nos contamos y nos intercambiamos nuestras historias. Y justo de eso querría hablar a partir de tu novela *El quinto hijo*, que cayó en mis manos hace apenas una semana y que no pude soltar hasta leerla entera.

Verás, creo que en *El quinto hijo* la escritora Doris Lessing (me voy a referir a ti de esa manera en adelante, si no te importa, en tercera persona) acomete un trabajo de ficción literaria en el que por primera vez aborda el asunto del «abandono» de sus dos primeros hijos. Personalmente odio esa palabra cargada de veneno patriarcal y siempre me ha parecido indecente que la misma pregunta no se dirija a los hombres, artistas y escritores que depusieron su condición de «padres», cosa que no sé si Lessing hizo porque a juzgar por la edad de sus hijos cuando se separó de ellos, parece que no fue su madre nunca. En todo caso no escribo estas palabras para exculparla sino para llamar la atención sobre este asunto.

Me pregunto cómo la escritora Doris Lessing habrá recibido los comentarios y las críticas a su decisión durante todos estos años y cómo puede soportar que, década tras década, periodistas, críticos e investigadores sigan preguntándole insistentemente por sus dos bebés «abandonados». Me pregunto también de dónde saca las fuerzas para no contestar con un exabrupto pues, en última instancia, poca relación guardan aquellos hechos con su condición de escritora y, de haberla, sería en todo caso cosa de ella.

Sospecho que Doris Lessing ha querido arrojar luz sobre toda esta historia con la publicación de su novela *El quinto hijo*, en la que un joven matrimonio volcado en la creación de una familia numerosa siente cómo el orden y la armonía creados intramuros quiebran cuando nace su quinto hijo. Ben es todo lo que ni una madre, ni una familia ni una sociedad quieren. Es el error. Y, sin embargo, Harriet, la madre, se sentirá atada a ese hijo al que salvará de un confinamiento inhumano, de la indiferencia y el odio social a costa de renunciar a sus demás hijos —quienes se sienten «abandonados» y ajenos a ese amor del que no participan— a David, su marido, y a todos los miembros de una familia extensa que contemplan entre horrorizados y acongojados la evolución de una historia que —salvo a Ben— sume al resto en la desesperación.

Según me parece la novela de Lessing pone sobre la mesa que la maternidad puede presentar una dimensión monstruosa, que la sociedad está tan mal diseñada que para que alguien a quien todos toman por diferente viva, otro alguien debe sacrificarse. Culpa, todo está lleno de culpa. Como mujer a la que no pueden acusar de haber abandonado a sus hijos porque, simplemente, me he negado a tenerlos, y aunque por eso mismo me siento poco legitimada para hablar sobre estos asuntos, sí que creo que ha llegado el momento de hacerlo. Y como mujer psiquiatrizada y obligada —en ocasiones mediante la fuerza— a encajar en una normalidad en la que jamás he tenido cabida —como le sucede al quinto hijo de Harriet— solo puedo decir que ojalá la escritora Doris Lessing sepa y quiera darle a Ben una segunda oportunidad.

[…]

Doris dobló los folios después de leer esa línea. No quería continuar. No lo necesitaba. Mientras pensaba que sí, que la maternidad era algo monstruoso, escuchó a su hijo Peter llamándola desde la cocina. Había algo que no encontraba.

[…]

Nota: en el año 2000 la escritora Doris Lessing publicó la novela *Ben en el mundo*. No sé decir si lo que le dio a Ben fue la segunda oportunidad que Kate le pidió o, simplemente, la ocasión de despedirse al fin de un mundo que se negaba a aceptarlo como la persona diferente que era. Tal vez os apetezca leerla y juzgar por vosotras mismas.

Materiales de construcción

Utilizo la expresión *materiales de construcción* con un cierto sentido político. Conviene reivindicar la materialidad que toda tarea intelectual comporta y recordar, de paso, que los materiales con los que edificamos nuestras elaboraciones mentales también son mercancías y, como tales, tienen un acceso limitado. No todo el mundo puede leer lo que yo he leído y visto para documentar este libro; no todo el mundo puede liberar el tiempo del que yo he disfrutado para escribirlo.

Estos *materiales de construcción* se presentan como un punto de partida posible desde el que contextualizar mi trabajo. Muchos de los libros que he leído y de las películas que he visto para escribir este ensayo no son solo referencias, sino hitos en el proceso de su redacción. He ido escribiendo lo que pensaba conforme leía y veía películas; atribuyendo argumentos y recursos a una línea narrativa que, por supuesto, se transformó con el paso del tiempo. Si bien la selección de materiales estuvo ligada a la idea original del libro, que iba a tratar sobre mujeres y estigma y que incluía a un número mayor de escritoras, a medida que fui precisando y acotando el tema muchas referencias quedaron fuera del ensayo. Ahora esperan integrarse en otro, con otro argumento y otro propósito distinto al de este.

He intentado ser concisa en la formulación de ideas y no demasiado prolija en la presentación de las referencias con las que se sustentan para presentar un texto sencillo y depurado. Nuestro mundo está saturado de información. Hay además una producción cultural ingente y una enorme urgencia por atender los llamamientos del mercado. Me gustaría pensar que puedo ignorar que el editorial es un mercado más, pero eso no es así. Un libro de ensayo que puede permitirse ser breve, creo, tiene la obligación de serlo. Y un libro que dialoga con algunas novedades, como sucede con este, también puede edificarse en combinación con materiales

menos accesibles e inesperados.

Respecto de las novedades, en los últimos años se han publicado en castellano un número considerable de libros escritos el siglo pasado por mujeres, muchos de ellos considerados clásicos o de referencia, que no habían conocido ediciones en nuestro idioma. Escritoras como Ursula K. Le Guin, Adrienne Rich, bell hooks, Verity Bargate o la propia Kate Millett, por poner algunos ejemplos, han empezado a editarse en castellano. Es interesante y necesario poder establecer conexiones entre esos textos y nuestro presente y para eso es importante proporcionarles un contexto que no sea solo editorial y que no se ciña, al menos no de manera exclusiva, al mandato político de recuperar textos del pasado escritos por mujeres. Debemos leer estos textos pero es importante que pensemos cómo los leemos y para qué, más allá del placer o de la satisfacción artística y política que algunos puedan proporcionarnos.

La lectura de *Sita*, por ejemplo, puede proponerse como la de un texto de literatura lésbica pero, sobre todo, debería inscribirse en el tipo de narrativa con la que Kate Millett está trabajando desde principios de la década de los setenta. En su trayectoria como escritora no es el deseo de hacer visible las experiencias sentimentales o sexuales de mujeres lesbianas lo que prima, sino las tensiones que envuelven la politización de las relaciones personales, el lugar del romanticismo y los afectos en la vida y su conexión con el impulso creativo y el arte. De todo esto hablamos en el ensayo.

Como también lo hemos hecho de un par de escritoras de la generación *beat*, mujeres cuyas experiencias de liberación encontraron límites en el protagonismo absoluto de los hombres en la escena contracultural que unos y otras habitaron y en las normas propias de la sociedad de su tiempo, las mismas que atravesaron las vidas de Lessing y Millett. *Personajes secundarios* de Joyce Johnson (1983, Libros del Asteroide, 2008), *Cómo me convertí en Hettie Jones* de la propia Jones (1990, Árdora Ediciones, 2020) y la antología *Beat Attitude* preparada por Annalisa Marí Pegrun para Bartleby Editores en 2015 sirven a este propósito. Aunque no la menciono en el ensayo, es imposible no incluir aquí las *Memorias de una beatnik* de Diane di Prima (1969/1988, las afueras, 2022).

También hemos invitado a dar testimonio a Penelope Mortimer

con su novela *El devorador de calabazas* (1962, Impedimenta, 2014) así como a Verity Bargate con sus dos novelas traducidas al castellano *No, mamá, no* (1978, Alba Editorial, 2017) y *Con la misma moneda* (1981, Alba Editorial, 2018). Peor acceso tiene la novela de Mary Jane Ward, *Nido de víboras* (1946, Editorial Argos Vergara, 1978) y el libro de la historiadora Barbara Taylor *The Last Asylum. A Memoir of Madness in Our Times* (Penguin, 2015), una mezcla de testimonio en primera persona y análisis histórico de la vida y el funcionamiento de los psiquiátricos antes de su desaparición en el Reino Unido. Taylor es autora de otras dos obras de historia cultural muy relevantes cuya lectura, en mi caso, precedió a la de sus memorias: *Mary Wollstonecraft and the Feminist Imagination* (Cambridge University Press, 2003); y *On Kindness*, en coautoría con Adam Phillips (Penguin, 2009).

Estas mujeres acompañan a las dos protagonistas del ensayo, de quienes cito a lo largo del texto algunas de sus obras con más detenimiento que otras. Dejo aquí una relación de las que he leído.

De Doris Lessing sus dos libros de memorias *Dentro de mí* (1994, Debolsillo, 2013) y *Un paseo por la sombra* (1997, Debolsillo, 2008) y sus novelas *Canta la hierba* (1950, Seix Barral, 1968), *El cuaderno dorado* (1962, Lumen, 2019), *Instrucciones para un descenso al infierno* (*Briefing for a Descent Into Hell*, 1971, HarperCollins Publishers, 1995), *Memorias de una superviviente* (1974, Debolsillo, 2007), *La buena terrorista* (1985, Debolsillo, 2008) y *El quinto hijo* (1988, Debolsillo, 2008), así como las integradas en la pentalogía semiautobiográfica *Los hijos de la violencia: Martha Quest* (1952, Argos Vergara, 1980), *Un casamiento convencional* (1954, Argos Vergara, 1979), *Al final de la tormenta* (1958, Argos Vergara, 1980), *Cerco de tierra* (1965, Argos Vergara, 1980) y *La ciudad de las cuatro puertas* (1969, Argos Vergara, 1982). Quiero subrayar el hecho de que ninguna de las cinco novelas semiautobiográficas de Lessing tiene ediciones vivas en castellano.

En este ensayo apenas hay exégesis de textos. El propósito al citarlos es encontrarles un contexto, un acomodo en la vida de sus autoras y en el momento sociohistórico que sirva de invitación a su

lectura. Los textos —con alguna excepción, como puede ocurrir con *El cuaderno dorado*— son más convocados que analizados.

Lo mismo por tanto aplica a la obra de Kate Millett, de quien aún quedan textos pendientes de traducción y alguno, tan importante como *Flying* (1974, Illinois University Press, 2000) —el primer libro que Millett escribió después de *Política sexual* (1969, Cátedra, 2017)— pendiente de reedición. De ella he leído, además de los dos citados, *The Prostitution Papers. A Quartet for Female Voice* (Ballantine, 1976), *Sita* (1976, Alpha Decay, 2018), *Elegía a Sita* (1978, Alpha Decay, 2020), *The Basement. Meditations on a Human Sacrifice* (Simon & Schuster, 1979), *A. D. A Memoir* (1995, Continta Me Tienes, 2019) y *Mother Millett* (Verso, 2001).

Me he servido de varias monografías y otros trabajos para profundizar en la vida y la obra de las dos escritoras protagonistas de este ensayo. Sobre Doris Lessing tiene extraordinario valor el libro (nada convencional) de la académica Lara Feigel, *Free Woman: Life, Liberation and Doris Lessing* (Bloomsbury Publishing, 2019). El libro de Julie Phillips, *The Baby on the Fire Escape: Creativity, Motherhood, and the Problem Mind-Baby* (Norton & Company, 2022) contiene bajo el título «Incompatible Pleasures» un capítulo dedicado a Lessing. Roberta Rubenstein, *Literary Doris Lessing, Clancy Sigal, and Roman à Clef Half-Lives:* (Palgrave Macmillan, 2014) escribe sobre lo que el título adelanta y Jenny Diski, que vivió de niña acogida por Lessing, habla extensamente de la escritora en *In Gratitude* (Bloomsbury Paperback, 2016). En *Las abandonadoras* (Destino, 2022), Begoña Gómez habla de maternidades truncadas y creación artística y trata, concretamente, la experiencia de Doris Lessing.

En el caso de Kate Millett me he servido del libro de Silvia López para la colección Las Imprescindibles que publicó en 2019 la editorial Dos Bigotes bajo el título *La política sexual de Kate Millett*. Han sido fundamentales para abordar la vida y la obra de esta escritora los libros de Elaine Showalter, *Inventing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage* (Simon & Schuster, 2001)

y de Lisa Appignanesi, *Mad, Bad and Sad: A History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present* (Little, Brown, 2009).

Otros materiales complementarios son, con relación a la locura y su tratamiento por la psiquiatría, el clásico de Phyllis Chesler *Mujeres y locura* (1972) que ha publicado en castellano la editorial Continta Me Tienes (2019), un libro que aterriza en el mercado editorial en España simultáneamente a la publicación de una autobiografía de Chesler sin la que la lectura aislada de aquel volumen de principios de los setenta se queda bastante coja. No es fácil entender la novedad de *Mujeres y locura* sin una buena contextualización de la trayectoria de su autora —que es poco conocida en España— y de su lugar en el feminismo de la segunda ola. *A Politically Incorrect Feminist* (St.
Martin's
Press, 2018), es un libro prolijo y alucinante que sería estupendo poder leer pronto en castellano.

Respecto de la antipsiquiatría y el papel en esta tendencia o movimiento del célebre R. D. Laing, he consultado *R. D. Laing and the Paths of*
Anti-Psychiatry
de Zbigniew Kotowicz, en Routledge (1997, edición digital de 2005).

Sobre mujeres y escritura, destaco de Ursula K. Le Guin (que no es una escritora, sino un continente a cuyas costas las editoriales españolas por fin arriban) *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación* (Círculo de tiza, 2022) y el texto de 1988 «La hija de la pescadora» que he leído en inglés en un volumen titulado *Dancing at the Edge of the World* (Grove Press, 2017).

Sobre maternidades, creación y feminismos destaco: *Maternidades y creación*, el libro editado por Moyra Davey en el que se reúnen textos de Sylvia Plath (a quien apenas menciono en el ensayo porque es una autora que ya goza de mucha atención y sobre la que acaba de publicarse la monumental biografía de Heather Clark en castellano, *Cometa rojo*, en la editorial Bamba), Tillie Olsen (por quien planeo comenzar a escribir mi próximo libro), Alicia Ostriker o, por supuesto Annie Ernaux, entre otras

muchas (Alba, 2020). No obstante, sí incluyo alguna referencia a *La campana de cristal* (1963, Random House, 2019) y, sobre el tema de la psiquiatrización de las mujeres, hay igualmente una mención a las *Memorias de abajo* (Alpha Decay, 2017) de Leonora Carrington.

Y dos clásicos: *El nudo materno* (1976) de Jane Lazarre (las afueras, 2018) y *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (1976) de Adrienne Rich, en Traficantes de sueños (2019). De esta última, también, *Ensayos esenciales* (Capitán Swing, 2019).

En la misma estela de textos clásicos de los feminismos se encuentran, por supuesto, *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949, Cátedra, 2017) sin el que ni Doris Lessing ni sobre todo Kate Millett hubieran escrito como lo hicieron y *La mística de la feminidad* de Betty Friedan (1963, Cátedra, 2016). El libro de Friedan, a pesar de la lesbofobia y la intolerancia de su autora, es una referencia indispensable para entender qué preocupó al feminismo de la segunda ola y qué lastrará, en poco tiempo, su devenir. La sola atención prestada a la situación de las mujeres blancas, cis, heterosexuales y de clase media limitará a las feministas norteamericanas (y occidentales) radicales de manera exasperante.

De Simone de Beauvoir también menciono *La mujer rota*, 1967 (Edhasa, 2015).

La socióloga israelí Eva Illouz ha dedicado una parte de su trabajo a estudiar en qué medida las sociedades contemporáneas se han visto constituidas y modeladas por la narrativa terapéutica. El feminismo de la segunda ola, como Illouz explica en *La salvación del alma moderna. Terapia, emociones y la cultura de la autoayuda* (Katz, 2010), nació en una tensa pero provechosa alianza con esta perspectiva o discurso. Por otra parte, en *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas* (Katz, 2020), Illouz proporciona claves muy interesantes para entender en perspectiva sociohistórica la llamada «revolución sexual». Un tercer libro de esta socióloga ha estado muy presente en algunas reflexiones —tal vez no explicitadas en el ensayo— que vengo haciendo en los dos últimos años. Se trata de *Intimidades*

congeladas. Las emociones en el capitalismo (Katz, 2007). En suma, el trabajo de Illouz ha venido a iluminar una zona hasta ahora en sombra en la comprensión de nuestra modernidad.

En el epílogo del ensayo cito un libro desconocido en España, el de la historiadora Denise Riley *Am I That Name?* (Springer, 1988), al que llegué leyendo a mi historiadora de cabecera, Joan Wallach Scott. El libro de Riley es de los primeros trabajos historiográficos que lleva a cabo un análisis de la evolución de la categoría mujer en términos tanto sincrónicos como diacrónicos. He querido tomarla a ella como referencia, en lugar de a Scott, por el carácter pionero de su trabajo y por la calidad sobresaliente del mismo. La plasticidad de la categoría mujer se puede y se debe aprehender desde lo histórico y este texto lo demuestra. Viene a cuento recordar que *The Fantasy of the Feminist History* (Duke University Press, 2011), uno de los libros más importantes de Joan Scott, sigue sin publicarse en castellano, lo que verdaderamente es una pena, pues hace ya más de una década que esta historiadora (que tan fértiles debates ha mantenido con pensadoras *queer* como Judith Butler) nos advirtió que: «El género ya no es simplemente una construcción social, una forma de organizar la división social, económica y política del trabajo en función de determinados criterios de diferenciación sexual. El género es, en su lugar, un intento cultural e histórico concreto de resolver el dilema de la diferencia sexual; un intento de asignar un significado fijo a algo que, a la postre, es imposible de fijar» (p. 5).

Llamo también la atención sobre un libro reciente que cito y que pide a gritos una traducción: Tanya Serisier, *Speaking Out: Rape, Feminism and Narrative Politics*, Palgrave Macmillan, 2018.

Las anteriores referencias dialogan con un puñado de películas: Los mejores años de nuestra vida (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946); Nido de víboras (*The Snake Pitt*, Anatole Litvak, 1948); Pasaje a Pimlico (*Passport to Pimlico*; Henry Cornelius, 1949); Eva al desnudo (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950); El devorador de calabazas (*The Pumpkin Eater*, Jack Clayton, 1964); Una mujer bajo la influencia (*A Woman Under the Influence*, John Cassavetes, 1974) y Gente corriente (*Ordinary People*, Robert Redford, 1980). Hablo, además,

de dos documentales: *Some American Feminists*, Margaret Wescott, Nicole Brossard y Luce Guilbeault, 1977; e *Ingrid Bergman. In Her Own Words*, Stig Björkman, 2015.

Este diálogo entre materiales distintos tiene lugar desde la convicción de que pensadoras como Sara Ahmed o bell hooks vienen formulando desde hace algún tiempo: la de que lo personal es teórico.

Desde un punto de vista intelectual mi vida adulta se divide en dos fases. Una primera transcurrió bajo el (des)amparo de instituciones universitarias y, la otra, que es la que interesa a efectos de este ensayo, comenzó hacia 2015. En ambas, la teoría fue y ha sido una «práctica de liberación», en expresión de bell hooks (*Enseñar a transgredir*, Capitán Swing, 2021).

Creo, por otra parte, que hay una conexión muy fuerte en nuestro país entre silenciamiento, censura y antiintelectualismo, y que esa conexión ha hecho bastante daño a las tradiciones feministas autóctonas facilitando, entre otras cosas, el fortalecimiento de un feminismo burocrático e igualitarista de partido que ahora se revuelve en defensa de sus privilegios con un discurso de una pobreza teórica pasmosa. Pero este sería tema para otro ensayo. De cualquier manera, y eso es lo que quiero reivindicar aquí, sin teoría vamos ciegas por el mundo.

Apunto aquí algunos de mis referentes teóricos, por si le fueran de utilidad a las lectoras de este ensayo para profundizar en sus argumentos, para llevarlos a otra dimensión o para —lo que no es poca cosa— distraer la mente en su trayecto al trabajo, mientras ponen la lavadora o se abstraen de una conversación con su jefa, con su pareja o con su hije adolescente. Todas podemos pensar teoría.

Mi interés por el feminismo y los estudios culturales vino de la mano de los textos y conferencias de Gayatri Chakravorty Spivak —quien se define a sí misma como una «feminista marxista deconstruccionista práctica» (ja)—, en cuya definición y activismo feministas sigo encontrando inspiración y consuelo. La idea de que el feminismo es la respuesta (como denuncia y como reivindicación) a todas aquellas situaciones en las que la humanidad ha sido poco amable con las mujeres y las personas *queer* es más que una idea: es una guía moral y política. La reorganización de los deseos,

condición para que los ataques y violencias dirigidos a mujeres y personas *queer* decrezcan, solo es posible a través de un entrenamiento de la imaginación en favor del cambio epistemológico. Las políticas públicas pueden amparar este tipo de transformaciones, pero corresponde a la sociedad civil llevarlas a cabo. Diría que, de entre muchas, esta es la principal enseñanza de Spivak y, en mi limitada y personal recepción de sus ideas, la aproximación al feminismo como epistemología es fundamental en la elaboración de talleres y de libros como este.

Destaco dos de sus libros, ambos en castellano. Sobre mantener viva la responsabilidad de la lectura *Muerte de una disciplina* (Biblioteca de la Universidad Veracruzana, 2009); y *Crítica de la razón poscolonial: Hacia una crítica del presente evanescente (Cuestiones de antagonismo)* (Akal, 2020) sobre violencia epistémica y colonialismo de la mente.

Dos referentes teóricos más forman parte de mis lecturas del último año y medio: Sara Ahmed, con sus libros *Vivir una vida feminista* (Bellaterra, 2018) y *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (Caja Negra, 2021) ha sembrado en mí la semilla de la incomodidad, una actitud encarnada afín a lo que Spivak llamaba la «intuición».

Y por fin, *La política de todes* de Holly Lewis (Bellaterra, 2020), un libro crítico con todos los lugares comunes de un feminismo que por fuerza hay que superar y nada complaciente con las manifestaciones más esteticistas de la teoría *queer*. *La política de todes* reivindica la centralidad de la clase en la lucha política y comprende que las identidades nacidas de procesos de racialización y de asignación de género no solo no son incompatibles con aquella, sino que la articulan. El libro reivindica una forma activa de solidaridad apegada al terreno de las relaciones sociales, de sus manifestaciones económicas y simbólicas concretas. Por esa misma razón Lewis explica que ser *queer* no es en sí mismo ni revolucionario ni reaccionario y que una lucha feminista apalancada en el feminismo de la reproducción social (una impugnación al modelo capitalista con su énfasis en la producción y el crecimiento) no puede ser en ningún caso excluyente. Este libro es pura munición política.

Cuando de procurar consuelo se trata, allá donde la teoría no llega siempre lo hará la poesía. Hay dos referencias en el ensayo: un poema de *Wisława Szymborska (Poesía no completa*, Fondo de Cultura Económica, 2008) y otro de Olga Orozco (*Poesía completa*, Adriana Hidalgo Editora, 2012) pero son al menos cinco las poetas que me han cogido la mano cuando desfallecía y sonreído con cómplice alegría cuando levantaba cabeza en el último año y medio. Idea Vilariño (*Poesía completa*, Lumen, 2019), Marianne Moore (*Poesía completa*, Lumen, 2010), Anne Carson (*Eros dulce y amargo*, Lumen, 2020), Mary Oliver (*Felicity*, Valparaíso ediciones, 2016) y, por supuesto, Adrienne Rich, porque claro, ¿qué clase de tiempos son estos sino aquellos en los que «para que ustedes siquiera me escuchen, es necesario/hablar de árboles»? (*Qué clase de tiempos son estos*, Ediciones El Tucán de Virginia, México, 2014).

Hablemos de árboles.

Agradecimientos

Una vez que decidí centrar este ensayo en las figuras de Doris Lessing y Kate Millett, varias personas leyeron un esbozo o presentación del libro y me animaron con sus palabras, comentarios y sensaciones. Quiero agradecer a Eugenia Curto y a Natalia Carrero, dos grandes lectoras y, en el caso de Natalia, además, una escritora que admiro, sus palabras de aliento.

Perfilé este proyecto sin tener pensado dónde se publicaría. Cuando Edurne Portela me llamó para preguntarme si tenía algún material para componer un ensayo que pudiera encajar en la colección que dirige en Galaxia Gutenberg, me faltó tiempo para contestar que sí. En estos meses Edurne ha sido brújula y, a veces, y desde aquí me quiero disculpar por ello, destinataria de mis desvaríos. Algunas vamos faltas de confianza por la vida y necesitamos quien «nos autorice» a alzar la voz. No es eso solo lo que Edurne ha hecho por mí. También ha leído el libro con dedicación y esmero, sugerido y mejorado con su inteligencia y buen criterio. Nada más se puede pedir de una editora a la que, además, aprecio mucho como persona y como amiga.

Mi pareja, Luis González Benítez, es un lector incisivo y puntilloso que, en ocasiones, ha tenido este libro más claro que yo misma. Le debo agradecer sus comentarios, sus preguntas, su apoyo, consistencia y confianza en mí. Sería imperdonable no hacerlo. El amor es esto.

A las mujeres de mis talleres les debo gratitud por sus ideas, conversaciones estimulantes, amistad y demanda de seguir hablando juntas «una lengua común» a gritos. Ojalá sigamos desgañitándonos por mucho tiempo.

Me he sentido una privilegiada escribiendo este libro. Al momento de terminarlo solo lamento las pérdidas, la más irreparable de todas, la de dos mujeres que ya no están conmigo. Mi buena amiga Carlota de Vera (sin cuya sonrisa nada es lo mismo) y

mi *abueli* Nieves Díaz Buendía, con las que tanto me gustaba «vivir el tiempo».

Bibliografía

AHMED, Sara, *Vivir una vida feminista*, Barcelona, Bellaterra Edicions, 2018.

—, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires, Caja Negra, 2021.

APPIGNANESI, Lisa, *Mad, Bad And Sad: A History of Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present*, Boston, Little Brown, 2009.

BARGATE, Verity, *No, mamá, no* (1978), Barcelona, Alba Editorial, 2017.

—, *Con la misma moneda* (1981), Barcelona, Alba Editorial, 2018.

CARRINGTON, Leonora, *Memorias de abajo* (1972), Barcelona, Alpha Decay, 2017.

CHESLER, Phyllis, *A Politically Incorrect Feminist*, Nueva York, St. Martin's
Press, 2018, es un libro prolijo y alucinante que sería estupendo poder leer pronto en castellano.

—, *Mujeres y locura* (1972), Madrid, Continta Me Tienes, 2019.

DAVEY, Moyra, *Maternidades y creación*, Barcelona, Alba Editorial, 2020.

DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo* (1949), Madrid, Cátedra, 2017.

—, *La mujer rota* (1967), Barcelona, Edhasa, 2015.

DI PRIMA, Diane, *Memorias de una beatnik* (1969/1988), Barcelona, las afueras, 2022.

DISKI, Jenny, *In Gratitude*, Londres, Bloomsbury Paperback, 2016.

FEIGEL, Lara, *Free Woman: Life, Liberation and Doris Lessing*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2019.

FRIEDAN, Betty, *La mística de la feminidad* (1963), Madrid, Cátedra, 2016.

GÓMEZ URZAIZ, Begoña, *Las abandonadoras*, Barcelona, Destino, 2022.

HOOKS, bell, *Enseñar a transgredir*, Madrid, Capitán Swing, 2021.

ILLOUZ, Eva, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires, Katz, 2007.

—, *Terapia, emociones y la cultura de la autoayuda*, Buenos Aires, Katz, 2010.

—, *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*, Buenos Aires, Katz, 2020.

JOHNSON, Joyce, *Personajes secundarios* (1983), Barcelona, Libros del Asteroide, 2008.

JONES, Hettie, *Cómo me convertí en Hettie Jones* (1990), Madrid, Árdora Ediciones, 2020.

KOTOWICZ, Zbigniew, *R. D. Laing and the Paths of Anti-Psychiatry* (1997), Londres, Routledge, edición digital de 2005.

LAZARRE, Jane, *El nudo materno* (1976), Barcelona, las afueras, 2018.

LE GUIN, Ursula K., *Dancing at the Edge of the World*, Nueva York, Grove Press, 2017.

—, *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*, Madrid, Círculo de tiza, 2022.

LESSING, Doris, *Dentro de mí* (1994), Barcelona, Debolsillo, 2013.

—, *Un paseo por la sombra* (1997), Barcelona, Debolsillo, 2008.

—, *Canta la hierba* (1950), Barcelona, Seix Barral, 1968.

—, *El cuaderno dorado* (1962), Barcelona, Lumen, 2019.

—, *Instrucciones para un descenso al infierno* (*Briefing for a Descent Into Hell*, 1971), Nueva York, HarperCollins Publishers, 1995.

—, *Memorias de una superviviente* (1974), Barcelona, Debolsillo, 2007.

—, *La buena terrorista* (1985), Barcelona, Debolsillo, 2008.

—, *El quinto hijo* (1988), Barcelona, Debolsillo, 2008.

—, *Los hijos de la violencia: Martha Quest* (1952, Barcelona, Argos Vergara, 1980), *Un casamiento Convencional* (1954, Barcelona, Argos Vergara, 1979), *Al final de la tormenta* (1958, Barcelona, Argos Vergara, 1980), *Cerco de tierra* (1965, Barcelona, Argos Vergara, 1980) y *La ciudad de las cuatro puertas* (1969, Barcelona, Argos Vergara, 1982).

LEWIS, Holly, *La política de todes*, Barcelona, Bellaterra Edicions, 2020.

LÓPEZ, Silvia, *La política sexual de Kate Millett*, Madrid, Editorial Dos Bigotes, 2019.

MILLETT, Kate, *Política sexual* (1969), Madrid, Cátedra, 2017.

—, *Flying* (1974), Champaign, Illinois University Press, 2000.

—, *The Prostitution Papers, A Quartet for Female Voice*, Nueva York, Ballantine, 1976.

—, *Sita* (1976), Barcelona, Alpha Decay, 2018.

—, *Elegía a Sita* (1978), Barcelona, Alpha Decay, 2020.

—, *The Basement, Meditations on a Human Sacrifice*, Nueva York, Simon & Schuster, 1979.

—, *A. D. A Memoir* (1995), Madrid, Continta Me Tienes, 2019.

—, *Mother Millett*, Londres, Verso, 2001.

MORTIMER, Penelope, *El devorador de calabazas* (1962), Madrid, Impedimenta, 2014.

PEGRUN, Annalisa Marí, *Beat Attitude*, Madrid, Bartleby Editores,

2015.

PHILLIPS, Julie, *The Baby on the Fire Escape: Creativity, Motherhood, and the Problem Mind-Baby*, Nueva York, Norton & Company, 2022.

PLATH, Sylvia, *La campana de cristal* (1963), Barcelona, Random House, 2019.

RICH, Adrienne, *Ensayos esenciales*, Madrid, Capitán Swing, 2019.

—, *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (1976), Madrid, Traficantes de sueños, 2019.

RILEY, Denise, *Am I That Name?*, Nueva York, Springer, 1988.

RUBENSTEIN, Roberta, *Literary Doris Lessing, Clancy Sigal, and Roman à Clef, Londres Half-Lives:*, Palgrave Macmillan, 2014.

SCOTT, Joan W., *The Fantasy of the Feminist History*, Durham, Duke University Press, 2011.

SERISIER, Tanya, *Speaking Out: Feminism, Rape and Narrative Politics*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018.

SHOWALTER, Elaine, *Inventing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage*, Nueva York, Simon & Schuster, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Crítica de la razón poscolonial: Hacia una crítica del presente evanescente (Cuestiones de antagonismo)*, Madrid, Akal, 2020.

—, *Muerte de una disciplina*, Xalapa, Biblioteca de la Universidad Veracruzana, 2009.

TAYLOR, Barbara y PHILLIPS Adam, *On Kindness*, Londres, Penguin, 2009.

TAYLOR, Barbara, *Mary Wollstonecraft and the Feminist Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

—, *The Last Asylum. A Memoir of Madness in Our Times*,

Londres, Penguin, 2015.

WARD, Mary Jane, *Nido de víboras* (1946), Barcelona, Argos Vergara, 1978.

PELÍCULAS DE FICCIÓN Y DOCUMENTALES

Los mejores años de nuestra vida (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946).

Nido de víboras (*The Snake Pitt*, Anatole Litvak, 1948).

Pasaje a Pimlico (*Passport to Pimlico*, Henry Cornelius, 1949).

Eva al desnudo (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950).

El devorador de calabazas (*The Pumpkin Eater*, Jack Clayton, 1964).

Una mujer bajo la influencia (*A Woman Under the Influence*, John Cassavetes, 1974).

Gente corriente (*Ordinary People*, Robert Redford, 1980).

Some American Feminists (Margaret Wescott, Nicole Brossard y Luce Guilbeault, 1977).

Ingrid Bergman. In Her Own Words, Stig Björkman, 2015.

© Álvaro Minguito

Noelia Adánez es doctora en Ciencias Políticas y Sociología por la UCM y MBA en Gestión de Instituciones y Empresas Culturales por la Universidad de Salamanca. Fue durante catorce años docente e investigadora en centros de enseñanza superior (Universidad Complutense de Madrid y Universidad Autónoma de Madrid) en los ámbitos de la historia intelectual y cultural, la memoria histórica y la teoría política desde una perspectiva feminista y de género.

Desde 2016 trabaja como comunicadora y divulgadora en radio (Onda Cero) y en talleres sobre epistemología, crítica y narrativas feministas. Ha colaborado con *La Marea* y *Público*. Es coautora de los textos dramáticos *Emilia* y *Gloria*, para el Teatro del Barrio, y autora de *Carmiña*. Los tres monólogos se inscriben dentro de la iniciativa teatral Mujeres que se Atreven, que Noelia concibió e impulsa.

En 2019 publicó el libro *Vivir el tiempo. Mujeres e imaginación literaria* (Editorial Bellaterra, 2019), en el que propuso rescatar la obra de escritoras olvidadas del medio siglo, en particular, la de Dolores Medio y Concha Alós.

[1] Tenemos noticia de ese encuentro gracias a Kate Millett, quien lo cuenta en su libro *Flying* de 1974. Lo que sigue es una recreación de su narración. Lo que aparece entrecomillado y en cursiva es literal; lo que no, es ficticio. < <

[2] «Libertad equivale a no tener nada que perder. Nada no significa nada, cariño, si no es gratis». < <

[3] Del prefacio de 1971 a *El cuaderno dorado*. He utilizado la edición digital de la editorial Lumen con traducción de Helena Valentí. La cita en páginas 6 y 7. La siguiente intervención de Lessing en el diálogo es enteramente inventada. La última, que aparece entrecomillada, es fiel al relato de Millett. < <

[4] Del prólogo a *El cuaderno dorado*, p. 20. <<

[5] Algunas de las ediciones digitales con las que he trabajado se numeran en posiciones en lugar de en páginas. Es el caso allí donde, como sucede con *Personajes secundarios*, escribo la abreviatura pos. en lugar de p. <<